O centenário do Teatro José de Alencar 1910-2010

Arquitetura e consagração

José Liberal de Castro*

Quando dos atos comemorativos do transcurso do 1º. centenário de inauguração do Teatro José de Alencar, o autor deste trabalho tentou prestar modesta colaboração às festividades, traduzida em duas palestras que tomaram como tema a arquitetura daquela casa de espetáculos.

Uma das palestras foi realizada no próprio Teatro, em 13 de julho de 2009, integrando o ciclo de conferências programadas por ocasião do XXV Simpósio Nacional da ANPUH – Associação Nacional dos Professores Universitários de História. A outra palestra, mais resumida, verificou-se no Auditório Barão de Studart, do Instituto do Ceará, em 20 de agosto do corrente ano de 2010. Em ambas as ocasiões, o palestrante recorreu a processos de comunicação audiovisual, apoiando-se na exibição de imagens coloridas, acompanhadas de comentários verbais pertinentes à matéria exposta.

Motivado pelo ensejo das comemorações do centenário do Teatro, constituiu desejo do autor, desde a realização da segunda palestra, inserir na *Revista do Instituto do Ceará* notícias tocantes à construção daquela casa de espetáculos. Alertado pelo velho aforismo popular de que uma boa imagem vale por mil palavras, logo previu algumas dificuldades que se evidenciariam, em decorrência do formato e da padronização gráfica da *Revista*, agravadas com a impossibilidade de se exibirem ilustrações coloridas, serviço caro, superior ao orçamento da publicação.

No intuito de manter seus propósitos, o autor decidiu selecionar e adaptar partes da matéria tratada nas palestras, optando por trechos menos prejudicados com a omissão de imagens comprobatórias ou, quando apresentadas, não se ressentissem com o emprego de figuras

* Sócio efetivo do Instituto do Ceará.

monocrômicas. Explica-se, em tal instância, ter a escolha recaído em passagens que melhor superassem os obstáculos, entre as quais aquelas atinentes à pintura decorativa do Teatro, ora especialmente considerada em virtude do interesse que desperta, apesar dos obstáculos surgidos na apresentação impressa. Ante a hipótese, portanto, de que a "montagem" do texto acuse eventual perda de linearidade expositiva, o autor pede escusas antecipadas ao leitor benevolente.[1]

Espera de meio século

Contar com um teatro oficial de qualidade era desejo manifesto pelos fortalezenses e pelos administradores da Província desde os anos centrais do Império. As instalações precárias dos pequenos teatros particulares não satisfaziam, de sorte que muitas companhias profissionais evitavam a Cidade, tanto por falta de espaços adequados para as apresentações como pelas dificuldades de desembarque e embarque do material cenográfico, em decorrência das restrições portuárias. Em 1859, 1864 e 1872 foram elaborados projetos arquitetônicos de teatros oficiais, recebidos com interesse, mas sempre obstados pela falta de meios financeiros que materializassem o sonho, quer pelas limitações dos cofres provinciais, quer pelos temores de fracasso que afastavam ocasionais promotores de empreendimentos executados sob concessão pública.[2]

---

[1] A construção do Teatro José de Alencar foi tema já apreciado em trabalhos do autor, como em *Arquitetura Eclética no Ceará* (*in* O Ecletismo na Arquitetura Brasileira. São Paulo: Nobel / Edusp, 1987: 208-55), *Arquitetura do Ferro no Ceará* (Revista do Instituto do Ceará, t. 106, 1992: 63-94) e *Arquitetura do Ferro no Ceará* (*in* Arquitetura do Ferro. Memória e Questionamento. Jussara da Silveira Derenji (org). Universidade Federal do Pará, 1993, 113-137). Matéria sobre a origem dos jardins laterais do Teatro e outras considerações correlatas, algumas delas pessoais, foram incluídas em *Roberto Burle Marx e os jardins do Theatro José de Alencar*, livro em vias de publicação, da autoria do arquiteto Ricardo Bezerra *et alii*. Estes textos, que se complementam, formam um corpo de informações, comentários e conceitos expendidos pelo autor em ocasiões diversas, concernentes à arquitetura do Teatro José de Alencar.

[2] O primeiro projeto de um teatro público foi apresentado em 1859, proposto por Adolpho Herbster (1826-1893) e Pierre Florent Berthot (1833-1898), francês. Chamava-se Teatro Santa Teresa, em homenagem à Imperatriz, e deveria ser construído na Praça do Ferreira. Em 1864, o engenheiro e empreendedor Antônio Gonçalves da Justa Araújo ofereceu o projeto de um teatro do qual não há mais informações. Em 1872, Adolpho Herbster, agora de parceria com o engenheiro José Pompeu de Albuquerque Cavalcanti (1839-1891), projetou um teatro, provavelmente programado para o terreno no qual seria construído o Teatro José de Alencar. Assim se supõe porque a planta da Cidade, executada por Herbster em 1888, assinala a palavra *Theatro* no ponto onde se ergueu o atual teatro.

Os teatros e a República

Em 1895, já proclamada a República, o coronel, depois general José Freire Bezerril Fontenelle (1850-1926), à frente do governo do Estado entre 1892 e 1896, deu início às obras de um teatro executadas por concorrência pública, conforme projeto de Isaac Amaral (1859-1942) e Robert Gow Bleasby (1861-1927), obra localizada no centro da Praça Marquês do Herval, atual Praça José de Alencar.[3]

Pouco tempo depois, ao assumir a direção do Estado em 1896, o presidente Antônio Pinto Nogueira Accioly (1841-1921) fez sustar e demolir a construção do teatro de Bezerril Fontenelle. Problemas assinalados no parecer emitido por uma comissão técnica, designada para examinar as condições construtivas, resultaram na sugestão de demolir a obra, acoimada tanto de imperfeição como de se tratar de casa muito pequena. As fundações desse teatro foram as primeiras executadas no Ceará com o concreto simples. (cf. docs. APEC).

Desejoso, entretanto, de dotar a Cidade de um teatro, Accioly, em seguida, patrocinou um concurso internacional, quando foram apresentados três projetos arquitetônicos (cf. Edital de 10 de dezembro de 1897). Ouvida a comissão julgadora, nenhuma das propostas satisfez. Segundo o veredicto, um dos projetos não oferecia acomodações sequer para a metade do público previsto, sendo consequentemente eliminado. Outro projeto atendia ao edital do concurso, mas não mostrava as excelências arquitetônicas esperadas. Um terceiro projeto, vindo da Itália, teria sido aceito se não ultrapassasse de muito o orçamento estipulado para a execução dos trabalhos. (cf. docs. APEC). As conclusões e recomendações do júri do concurso, contudo, não se perderam. Como se verá à frente, foram aproveitadas na concepção do Teatro José de Alencar.

Decepcionando talvez com os fracassos das tentativas, Accioly concluiu o seu mandato em 1900, sem que o tema teatro voltasse à baila. O silêncio prosseguiu entre aquele ano e 1904, durante a gestão do médico

[3] Raimundo Girão lembra que em 1891 cinco subscritores haviam fundado uma sociedade, a Companhia Cearina, contemplada com o privilégio de explorar um teatro por 50 anos, para o que "a Câmara Municipal lhes cedeu o terreno necessário, então destinado à construção de um mercado." (1959: 216). De acordo com a planta da Cidade, elaborada por Herbster em 1888, deveria ser erguido um mercado no meio da praça do Patrocínio, em frente à igreja, local por certo oferecido à Companhia Cearina, o mesmo onde, posteriormente, começou a ser levantado o teatro de Amaral e Bleasby.

Pedro Augusto Borges (1851-1922), mero subalterno político de Accioly e seu sucessor submisso.

Encerrado o governo de Pedro Borges, Accioly retornou à direção do Estado, quando novamente demonstrou empenho na construção de uma casa oficial de espetáculos. Na ocasião, pouco depois de empossado, fez aprovar na Assembleia Legislativa a Lei nº 768, de 20 de agosto de 1904, que autorizava o Estado a despender até quatrocentos contos de reis com o empreendimento. Por estas ou por aquelas razões, não houve, porém, qualquer empenho na edificação do teatro, de sorte que transcorreram os quatro anos da segunda administração de Accioly sem que o assunto fosse considerado.

Vale lembrar que a Cidade praticamente não dispunha de teatros, nem oficiais nem particulares, desde o fechamento do Teatro São Luís, em 1896. Os concertos musicais e as atividades cênicas tinham de se contentar com palco e salão que o Clube Iracema mantinha para seus sócios, frequentemente abertos ao público, ou com o antigo e pequeno Teatro de Variedades. Estabelecia-se, portanto, uma situação constrangedora, visto que a vaidade dos fortalezenses se sentia afrontada pelo fato desagradável de que todas as capitais importantes do "Norte" possuíam teatros oficiais, muitas deles renomados, já antigos e com prestígio nacional.

Providências institucionais para construção do Teatro

Releito Accioly em 1908 para um terceiro mandato, inesperadamente decidiu construir o teatro, que inauguraria dois anos depois. A rapidez do começo dos trabalhos faz crer que inúmeras providências haviam sido tomadas antes de enviar à Assembleia Estadual, em 1º. de julho daquele ano, a Mensagem na qual descrevia com relativa precisão o teatro a cujas obras já dera início.

A decisão do governo contava com amparo da Lei nº 768, sancionada havia quatro anos, já referida. Entre as opções de que dispunha, Aciolly decidiu realizar as obras do Teatro por administração direta, talvez porque não lhe interessassem outras modalidades, já tentadas sem êxito.

A fim de gerir as obras, criou uma "directoria de construcção" [do Teatro], em caráter extraordinário, vinculada diretamente à Presidência do Estado, instância única à qual os encarregados dos trabalhos deveriam recorrer.

Pouco ou nada se sabe do modo de ação da "directoria de construcção", administrada por Raimundo Borges (1871-1934), genro de Accioly, tenente do Exército e comandante da Força Pública do Estado, conjuntamente com Bernardo José de Mello (1868-1910), também tenente do Exército, autor oficial do projeto e dirigente técnico da obra, conforme se lê numa cartela aposta no vestíbulo do Teatro. A ligação dos trabalhos com a Presidência do Estado se fazia por intermédio de José Pompeu Pinto Accioly (1875-1950), filho do Comendador, seu Secretário de Justiça e Vice-Presidente do Estado. Vale registar que os três, Borges, Mello e Pompeu, haviam sido alunos da primeira turma da Escola Militar do Ceará, em 1889, ligados, portanto, por velhos laços de amizade fraterna (CÂMARA, 1959: 104-16), embora José Pompeu se houvesse afastado da carreira militar ainda cadete, no Rio de Janeiro. (STUDART, 1913: 195).

Breves são as notícias da vida militar de Bernardo José de Mello. Na época, 1º. tenente de Artilharia, desde 1893, por carta patente assinada por Floriano Peixoto (cf. doc. AHEx), promovido ao posto de capitão, às vésperas da inauguração do Teatro. Ocasional professor de desenho no Liceu do Ceará, disciplina estudada nas aulas particulares do pintor Luís Félix de Sá (1845-1898), nada se sabe de sua formação no campo da Arquitetura ou da Engenharia. Projeto arquitetônico seu, de autoria comprovada, apenas se conhece o do Asilo de Mendicidade (atual Lar Torres de Melo), edificação que resiste ao tempo, mas pouco acrescenta à sua qualificação de projetista.

De qualquer modo, conquanto Bernardo de Mello e Raimundo Borges fossem amadores de engenharia e arquitetura, a "Directoria de Construcção" deve ter agido com lisura, pelo menos em termos de orçamento, pois o montante de despesas efetuadas com as obras do Teatro mostrou-se aceitável para os padrões de acabamento das obras e para os preços da época (MENSAGEM, 1910: 18-9). Desconhecem-se, entretanto, os valores parciais dispendidos na construção e não há como verificar se poderiam ter custado menos. De igual modo, não se dispõe de informação quanto aos critérios de escolha daqueles que participaram direta ou indiretamente de serviços específicos do empreendimento. Além do mais, ainda que alguns trabalhos gerais tenham sido adjudicados por concorrência, faltam notícias dos executantes, do quanto lhes foi pago e das tarefas solicitadas.

Informações oficiais sobre o projeto do Teatro José de Alencar

As reduzidas informações oficiais sobre as obras do Teatro José de Alencar, sem dúvida, procedem do sistema praticamente sigiloso, desenvolvido para execução dos trabalhos, como já referido, entregues a uma repartição especial, na realidade, extensão do gabinete do Presidente do Estado ou, melhor, do gabinete de seu filho, José Pompeu Pinto Accioly, ora como Secretário de Interior e Justiça, ora como Vice-presidente, por vezes no exercício da Presidência. O processo revela os métodos empregados pela oligarquia familiar aciolina, que governou o Ceará por duas décadas.

Os únicos documentos oficiais respeitantes às obras, realmente disponíveis, limitam-se à Lei nº 768, já mencionada, bem como às mensagens remetidas à Assembleia Estadual em 1908, 1909 e 1910. A mensagem de 1908 descreve o projeto do Teatro, com obras recém-iniciadas. A Mensagem de 1909 comenta o estado dos trabalhos em meados daquele ano, enquanto a de 1910 repete literalmente a de 1908, mas relaciona, em parcelas sucintas, o total despendido pelo Estado com as obras do Teatro, já concluídas. Deve também ser incluído o "Edital de Concorrencia", para obras de alvenaria e de carpintaria, publicado no jornal *A Republica*, de 9 de junho de 1908, e assinado por *Bernardo de Mello (Director de Construcção)*, documento sucinto, sem especificação dos serviços solicitados.

A documentação contratual e técnica pertinente à construção do Teatro deveria estar preservada no Arquivo Público Estadual. Infelizmente, nas buscas até agora efetuadas, nada foi encontrado. Não se descarta, contudo, a hipótese otimista de um dia serem localizados desenhos e papéis vários, talvez guardados sob denominação pouco clara ou apensos a pastas de outros serviços. Paira também a suposição desalentadora de que, como os trabalhos foram realizados por setor administrativo autônomo, os documentos poderiam ter permanecido com algum dos responsáveis pela obra, posteriormente extraviados ou até destruídos, quando do incêndio das propriedades da família Accioly e de amigos próximos, ocorrido em fins de 1912. Resultaram infrutíferas as consultas do autor dirigidas à Sra. Dustana Rabello de Mello, filha de Bernardo José de Mello, e ao general Juracy Montenegro Magalhães (1905-2001), genro de Raimundo Borges.

Informações suplementares sobre trabalhos do Teatro, em especial, referências a obras decorativas, aparecem em *A República*, jornal oficial do governo, particularmente nas crônicas intituladas "Entrelinhas", escritas por Carlos Câmara. A opinião dos jornais da oposição, *Unitário* e *Jornal do Ceará*, deve ser considerada, apesar de sempre expressa com virulência, em meio a trocas de ofensas mútuas, até pessoais, com os adversários.[4] Deve, entretanto, ser consignado que a oposição não tinha acesso às obras do Teatro, de sorte que explorava os fatos indiretamente, alimentando intrigas e, em revide, colhendo notas de contestação da "Directoria de Construcção", raramente expressas em tom educado...[5]

***

No projeto do Teatro, descrito na Mensagem de 1º. de julho de 1908, pela primeira vez aparece a expressão *teatro-jardim*, apesar de não claramente definida. As proposições arroladas na memória do projeto, contidas na Mensagem, foram rigorosamente cumpridas, menos em dois itens. Em um deles, de modo irrelevante mas, em outro, com real prejuízo para o espírito de projeto, pois eliminou praticamente o "jardim" e o *foyer,* local de convívio elegante do Teatro, conheceu dificuldades de uso.

Cabe, no entanto, advertir que a descrição do Teatro, incluída na Mensagem de 1908, não passava de uma transcrição literal de entrevista concedida por Bernardo José de Mello ao jornal *A República,* em 19 de maio daquele ano, com a qual procurava explicar verbalmente a *projecção do Theatro*, isto é, o desenho então exposto ao público na Livraria Araújo, provável perspectiva do conjunto.

---

[4] No capítulo das alcunhas, referiam-se a Accioly como o "babaquara", o bobalhão, "do tupi, o que não sabe nada". (NASCENTES, 1966: 81). José Accioly era o "José Queixo" e Raimundo Borges, o "Raimundão" ou "Piauhyseiro" (nascera no Piauí).

[5] Em *Unitário*, João Brígido tratava Raimundo Borges debochadamente: "O sogro governa, o genro faz as obras com o dinheiro do thezouro". E fustigava Borges, militar recentemente diplomado em Direito, apodando-o de "bis doutor com trena de engenheiro e vanguerve de licenciado. (...) Até parteiro elle já se declarou um dia." (UNITÁRIO, 6.6.1908). Antônio Vanguerve Cabral era famoso doutor em leis dos tempos de Dom João V, invocado ironicamente por Brígido como modelo de sapiência jurídica de que Borges carecia. Quanto a Bernardo de Mello, ao citá-lo como "um official do Exercito que toma ares no Ceará", emitia referência impiedosa a problemas de saúde do militar, que o levariam ao falecimento seis meses depois de inaugurado o Teatro. (UNITÁRIO, 20.6.1908).

Ao ensejo, para devido registro, transcrevem-se apenas a notícia pertinente à exposição do desenho na livraria e o inicio da descrição de Bernardo de Mello, conquanto, em oportunidades devidas, sejam intercaladas outras partes da Mensagem:

> *O nosso Theatro*
>
> *Acha-se exposta na "Livaria Araujo" a projecção do "Theatro José de Alencar", levantada pelo nosso distinto amigo e illustrado engenheiro 1º. tenente Bernardo José de Mello. Obedece ao typo dos theatros jardins, sendo composto de 4 secções. A primeira comprehende* (...). (OP. CIT. 19.5.1908).

As "secções" referidas assim se distribuiam: 1. recepção e *foyer*; 2. jardim; 3. plateia; 4. palco e anexos. Quanto à titulação graciosa concedida a Bernardo de Mello, compete lembrar que na ocasião qualquer pessoa podia apresentar-se como engenheiro ou arquiteto, pois ambas as profissões somente vieram a ser reconhecidas oficialmente quando da criação do Conselho Federal de Engenharia e Arquitetura, conforme determinação do Decreto-Lei nº. 23.569, de 11 de dezembro de 1933.[6]

Origens do projeto

As soluções arquitetônicas incorporadas à descrição do Teatro José de Alencar, feita por Bernardo de Mello ao jornal *A República*, podem assim ser resumidas:

- Plano geral do Teatro resolvido com blocos intercomunicantes, evidenciando como característica do partido a inclusão de um jardim interno (de implantação frustrada, aliás);
- Blocos devidamente identificados por suas funções, como era comum nos teatros ditos à italiana;
- Opção por uma sala de espetáculos resolvida com estrutura metálica;
- Forros de madeira e paredes de alvenaria de tijolos tratados com pintura decorativa, de padrões e figuras;
- Utilização de cenários móveis, pintados, com telões de subir e descer.

[6] No que toca à escolha da dupla Borges e Mello, assinale-se que Acciolly possuía na família vários engenheiros diplomados, como um cunhado - Hildebrando Pompeu (1853-1907), falecido na ocasião, um filho - Benjamim Pompeu Pinto Accioly (1874-1947), além de um genro - Francisco Sá (1868-1934), de brilhante carreira profissional e política.

A concepção da obra atendia, sem dúvida, às recomendações feitas pela Comissão Julgadora do já mencionado concurso internacional de projetos, realizado ainda no primeiro mandato de Aciolly, conforme edital datado de 10 de dezembro de 1897, lista de aconselhamento da qual somente não constava o "jardim", acrescentado depois. Tomadas como guia arquitetônico atualizado para elaboração do novo teatro, as indicações serviam de escudo ao projetista, evitando comentários desacreditadores.

Listavam-se assim as indicações da Comissão Julgadora:

- Partido geral em "secções" (teatro à italiana).
- Estrutura metálica (material incombustível).
- Coberta de zinco (material leve).
- Grossas paredes envoltórias (defesa contra barulho externo).
- *Plafond* de madeira, em arco ou abaulado (a fim de atender à acústica e à elegância).

Teatro à italiana ou teatro italiano, como se esclarece a seguir, é uma tipologia edificatória de procedência pós-renascentista, em que o palco e o setor dos espectadores constituem unidades autônomas, às quais se juntam os espaços destinados ao intercurso social e aos serviços, setores todos que ocupam posições separadas fisicamente (formam as "4 secções" do Teatro José de Alencar, de que falam as Mensagens).

Origens da arquitetura teatral e os teatros à italiana

A primeira recomendação da comissão julgadora definia o partido geral do Teatro, quer dizer, a organização espacial do conjunto, conforme as respectivas funções e integrada às dimensões do lote indicado. O partido "em secções" procedia de concepções nascidas na Itália do Renascimento, que ajustavam o projeto a tipologias teatrais ditas *italianas* ou *à italiana,* por causa de sua origem.

Renascimento foi nome proposto pelos franceses no século XIX para identificar um período da história da Itália de importância fundamental na cultura do Ocidente. À parte considerações outras, alheias aos objetivos deste artigo, diga-se que a vontade de apropriação de aspectos da cultura greco-romana constituiu apenas uma das várias faces do Renascimento, já que o momento histórico, com suas particularidades, resultou na formulação de conceitos e formas novas, não propriamente reproduções do passado.

A fim de se avaliar a contribuição italiana às tipologias teatrais, parece de bom alvitre rememorar, ainda que com rápidas palavras, algumas origens das atividades cênicas.

As práticas teatrais, vale lembrar, remontam à Grécia, ao culto do deus Dionisos, realizado fora das cidades, no campo, nas clareiras das florestas, ao cabo de procissões muitas vezes envolvidas com excessos. Posteriormente, as manifestaçõs transformaram-se em espetáculos profanos, pelo que pediram a feitura de edifícios abertos, com degraus lançados em torno de um vazio em círculo, a *orchestra* (ορχεστρα), espaço utilizado pelos coros e para danças, e destinado inicialmente ao sacrifício de animais.[7] A *orchestra* era tangenciada por uma espécie de passadiço meio elevado, onde os artistas se apresentavam à frente de uma parede perfurada por portas, que conduziam à parte posterior, onde se paramentavam com trajes pertinentes e máscaras. A parede denominava-se *skené* (σκενη), chamada *scaena* pelos romanos (depois, *scena*) e o passadiço de representação era complementado mais à frente por uma faixa estreita, o *proskenion* (προσκηνιον), denominada *proscenium* pelos romanos, o atual proscênio.[8]

No período renascentista, o desejo de encenar peças do repertório clássico levou ao estudo das considerações do arquiteto romano Marco Vitrúvio Polion, contemporâneo do imperador Augusto, expedidas em sua obra *Architectura Libri Decem*, no capítulo dedicado aos teatros (VITRUVIO, 1787, Livro V, cap. IX: 126-130). O livro de Vitrúvio, códice

[7] A transformação das práticas religiosas em espetáculos de representação profanos conhece suas versões. Conta-se que em Atenas, em certa ocasião, um grupo que saía da cidade em procissão religiosa, teve sua marcha interrompida pela audácia de um jovem, chamado Tespis. Postado no alto de um carro e dizendo apresentar-se aos circunstantes como se fora Dionisos, o moço começou a falar para si mesmo em público. Naquele momento, surgiam o monólogo e a figura do ator, aquele que desempenha um papel no qual representa outra pessoa. Aparecia o protagonista, o primeiro ator (literalmente, o "primeiro lutador"). Posteriormente, já alheio à liturgia primitiva, criou-se o diálogo, como resposta às falas. Nascia o teatro, uma das mais notáveis contribuições gregas à cultura ocidental.

[8] A palavra teatro, de uso internacional, procede do vocábulo grego *théatron* (θεατρον), por sua vez derivado do verbo *theáomai* (θεαομαι), que significa contemplar, ver. Esse verbo conta com cognatos, tais como *théa* (θεα) = contemplação; *théama* (θεαμα) = aquilo que se contempla: o espetáculo; *theatós* (θεατος) = visível; *theatés* (θεατης) aquele que contempla: o espectador; finalmente, *théatron* (θεατρον), lugar de reunião para ver, local onde se contempla.
Os romanos absorveram o teatro grego, conquanto adaptado à sua realidade cultural. Mantiveram a nomenclatura original, mas também utilizaram vocábulos latinos equivalentes, entre os quais o verbo *spectare*, contemplar, e os derivados *spetaculum* e *spectator*, usuais em português.

conhecido nos mosteiros medievais, foi publicado em 1485, todavia, desacompanhado dos desenhos originais, já então extraviados. Por tal motivo, embora muitos teatros antigos ainda remanescessem fisicamente com maior ou menor integridade, cada arquiteto interessado na matéria interpretou por entendimento próprio o texto do tratadista, em particular no que se referia à montagem das peças.

A Idade Média, notadamente em sua última fase, conheceu as representações teatrais, todavia, exibições de caráter popular, ao ar livre, de mistura com os passantes, montadas nos adros das igrejas, nas feiras, nos largos urbanos, pelo que dispensavam edifícios específicos. Ao contrário, na Itália renascentista, as tentativas de encenação de peças de origem erudita bem como a busca por espaços apartados do bulício das ruas, somada aos anseios de uma autossegregação cultural e social, redundaram, em fins do século XVI, na construção de edifícios teatrais inspirados nas antigas versões romanas, de forma cilíndrica, com acesso restrito.

Nas realizações artísticas do Renascimento italiano, a concentração de interesses num motivo único e o desejo de representação da realidade haviam sido atingidos na pintura com a ajuda da descoberta do traçado da *prospettiva* ou, mais restritamente, das perspectivas de ponto de fuga central. Os antigos tinham ciência dos fenômenos que incidiam na visão humana, mas desconheciam as relações geométricas que os regiam. Os princípios revolucionários da perspectiva, definidos no início do *quattrocento*, foram logo aplicados nas pinturas de decoração de interiores de palácios e edificações enobrecidas, simulando paisagens rurais e urbanas. Pouco tempo depois, viram-se adaptadas nos teatros como cenários, fixos de início, mas logo móveis, em telões, com temática variada.

Não contentes com os fingimentos bidimensionais de espaços oferecidos pelas representações pintadas, já conhecidas de gregos e romanos, arquitetos italianos interessados em cenografia resolveram criar um espaço tridimensional isolado, o *palco*, onde os artistas passaram a se apresentar, separados do público. A necessidade, durante os espetáculos, de rápida substituição dos telões pintados redundou na construção de uma espécie de enorme caixa sobreposta ao palco, a fim de guardá-los, ora suspensos, no alto, ora baixados, conforme as indicações cênicas. Por tal razão, o teto do palco tornou-se um vazio, preenchido na metade de sua altura por seguidas faixas de pano, horizontais, paralelas à boca de cena, as *bambolinas*, apreendidas visualmente pelos espectadores como uma coberta, embora falsa. As paredes laterais do palco também

foram suprimidas e substituídas, de início, por passagens franqueadas segundo um sistema antigo, já mencionado por Vitrúvio, os *periacti*, espécie de altos prismas triangulares móveis. (OP. CIT. 1787: 123). Depois, os prismas foram reduzidos a simples molduras de madeira, móveis ou fixas, com os vazios preenchidos por panos estirados, peças conhecidas por *bastidores*.

Por sua vez, a simples transcrição da forma interior dos teatros romanos, tentada inicialmente, com degraus em semicírculo, também não satisfazia em termos de capacidade das salas, não obstante, na Roma antiga, o piso térreo em semicírculo, reminiscência da *orchestra* grega, já tivesse sido ocupado com cadeiras, onde se sentavam figuras conspícuas. Na Itália, em busca de ampliar as acomodações, o semicírculo foi antecedido por um retângulo, gerando uma forma geométrica nova, cujo contorno ficou preenchido com lanços laterais em planos superpostos, isto é, com vários pavimentos de baixa altura (frisas, camarotes, balcões), utilizáveis pelo público, ampliação de que resultaram as salas com plantas ditas *em ferradura.*

Já na segunda metade do século XVIII, a montagens de grandes óperas - o espetáculo total, impôs enorme dimensão aos palcos, exigindo sistemas complexos para movimentação cenográfica, com pisos retráteis em fossos, acomodações para orquestras, instalações mecânicas e de iluminamento, bastante complicadas, principalmente após o emprego da eletricidade no último quartel do século XIX.

***

Estas informações sobre formas de teatros foram incluídas para melhor entendimento de alguns trechos da Mensagem enviada por Accioly à Assembléia em 1908, ora citados. Pretendem esclarecer minimamente sobre a tipologia arquitetônica conhecida por *teatro à italiana* ou *teatro italiano*, seguida pelo projeto do Teatro, na verdade, praticamente a única conhecida do grande público.

Assim, compreende-se porque no Teatro José de Alencar, a *sala de espectaculos* é disposta em pavimentos superpostos, quer dizer, em um *1º. o pavimento terreo occupado pelas cadeiras*, um (...) *2º. o pavimento das frizas,* (...) um *3º o pavimento dos camarotes,* e (...) *um 4º. o pavimento das torrinhas ou geraes.* Fica também explicada a forma da

sala ou amphitheatro [9]*, em fórma de ferradura* e se entende porque a *caixa do theatro, isto é, o palco, os camarins (...), os corredores, etc. teem uma altura elevadissima, podendo subir o panno de bocca e as vistas do scenario sem enrolar, como se uza nos melhores theatros.*

O projeto da estrutura metálica

O segundo dos itens relacionados na Mensagem de 1º. de julho de 1908 apontava, como fato significativo, a decisão governamental de *encommendar aos Srs. Boris Frères, de Pariz, um theatro de ferro, de accordo com a planta organisada pelo 1º. tenente Bernardo José de Mello.*

Por sua vez, nos tópicos finais da mensagem, consta esta informação pertinente à estrutura metálica:

> *O material foi fabricado pela importante casa Walter Max Farlane & Cº., Sarracen Fondry Glasgow, na Inglaterra.*

Na verdade, a "casa" chamava-se Walter Macfarlane & Cº, na época, uma das maiores empresas no ramo da pré-fabricação em ferro, proprietária da Sarracen Foundry, instalada na cidade de Glasgow, grande centro industrial, localizado ***na Escócia***. A mensagem governamental reproduzia os enganos cometidos por Bernardo de Mello (ou pelo repórter) na entrevista, quanto a nomes de pessoas e lugares, enganos, por sua vez, repetidos em trabalhos assinados por nomes de relevo na vida cultural cearense.

Para melhor entendimento do papel desempenhado na construção do Teatro José de Alencar pelas duas empresas mencionadas na Mensagem, a Casa Boris, como intermediária, e Walter Macfarlane & Cº, como executantes, convém oferecer informações pertinentes às firmas, acompanhadas de alguns comentários contextualizadores, lacônicos que sejam.

Boris Frères

Na época da construção do Teatro José de Alencar, desfrutava de excepcional prestígio no Ceará a Casa Boris, oficialmente denominada Boris Frères. Estabelecida na Cidade desde 1869, a firma havia adquiri-

[9] A palavra *amphitheatro* aparece empregada na Mensagem de modo genérico, mas impróprio. Os anfiteatros eram criação romana, que acoplava dois teatros afrontados (do grego: *amphi* [αμφι] = à volta de dois, no meio de dois) formando uma enorme edificação, destinada à realização de disputas e lutas violentas, quase sempre mortais.

do elevada consideração mercê de severo padrão imposto às atividades comerciais, que abrangiam vários setores, entre os quais se destacavam a importação de bens de uso corrente e a exportação de produtos da terra. Com sede em Paris, a empresa era dirigida por irmãos, comerciantes franceses de origem judaica, procedentes da Alsácia e Lorena.[10] Em suas ações, a Casa Boris controlava boa parte dos negócios internacionais do Estado, realizados por via marítima, visto dispor de barcos, catraias, alvarengas, lanchas que efetuavam, na bacia portuária fortalezense, embarque e desembarque de cargas e pessoas, entre o costado dos navios e a ponte de embarque. Em face do vulto das operações comerciais desenvolvidas, os arquivos da Casa Boris, como se pode inferir, registravam parte substancial das transações mercantis do Ceará. Entende-se porque o governo estadual muitas vezes recorria à empresa poderosa como mediadora de vários negócios, inclusivamente em empréstimos bancários levantados no exterior. Seria, pois, consequente que a administração do Estado mais uma vez se socorresse dos serviços da Casa Boris, tendo-a como intermediária, quando da importação da estrutura metálica do Teatro.[11]

Relacionamento com dirigentes da firma franqueou ao autor deste trabalho acesso a antigos arquivos da Casa Boris, todavia, parcialmente inviabilizados nas consultas específicas, posto que os documentos se achavam depositados em enormes caixas de ferro oxidadas, cada qual dedicada a um determinado ano. Certa ocasião, em contato com o Sr. Bertrand Boris, saudoso dirigente da empresa secular, o autor teve às mãos o livro ***Entrée de Factures de Paris***, peça preciosa dos arquivos da Casa. O livro arrolava as importações da firma por longo período, numa circunstanciada lista de bens consumidos pela Cidade, alguns necessários, outros de luxo. Apareciam relacionados artigos díspares, como máquinas de costura, aparelhos elétricos, produtos químicos, alimentos, tecidos, *broderies Richelieu*, pianos *équipés pour les tropiques*. Mausoléus de mármore, desmontados, e lenços femininos de linho, importados às grosas, com monogramas, em boa parte marcados com a letra *M*, destinados

[10] Na época, também vieram para o Ceará vários comerciantes da Alsácia e Lorena, franceses de origem judaica. Na mesma ocasião, outro grupo de igual procedência buscou a província de São Paulo, onde se instalou.

[11] A presença da Casa Boris na vida cearense era glosada no imaginário popular, que lhe conferia poderio absoluto, divulgado de modo jocoso, às vezes, fescenino.

a satisfazer a vaidade das incontáveis Marias da Cidade... Enfim, uma preciosidade documental, provavelmente desaparecida.[12]

A folhas tantas do livro, entre as *Marchandises expediées par S/S "Gregory" partant de Liverpool arrivé à Ceará le 11 Abril 1908*, aparecia mencionado o recebimento da estrutura metálica do Teatro, sob o título *Théâtre / Cet envoi comprend 847 colis soit 207 caisses marquées Estado do Ceará.* (...) *847 colis suivant détail que nous vous avons adressé par notre lettre N º. 29 bis. du 12 Mars.*[13]

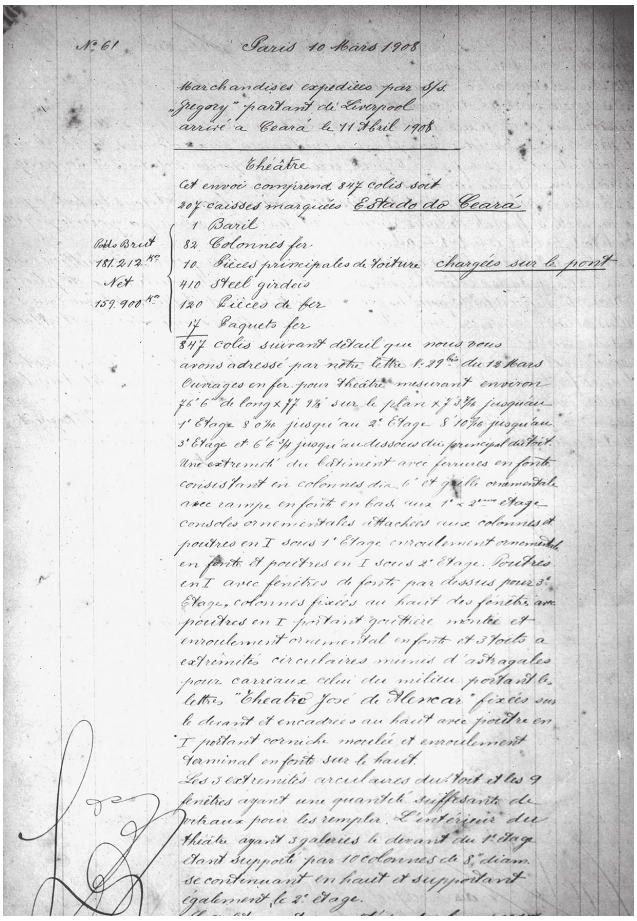
Ao longo das três páginas do livro, referentes à fatura que acompanhava a carga, estavam devidamente relacionadas as peças componentes da estrutura do Teatro. Na parte final, aparecia o valor da mercadoria e do respectivo frete, em libras, calculado em Glasgow a 22 de janeiro de 1908, cidade de onde os componentes foram enviados a Liverpool, para embarque ao destino, com passagem pelo Havre. Conquanto Glasgow figurasse como um dos mais movimentados portos britânicos, Liverpool mantinha velhas e assíduas ligações marítimas com Fortaleza, havia um século, fato que explica a escolha do local da remessa. O documento, ou melhor, a fatura aparece datada de Paris, extraída em 10 de março de 1908, escrita em francês, embora as medidas, os pesos e os preços seguissem o sistema britânico. (Figura 1). O documento deixa bem clara a interveniência da Casa Boris na transação, aliás, assinalada na mensagem de Accioly, ainda que se desconheça qualquer dado oficial quanto ao valor pago pela intermediação.[14]

---

[12] Os arquivos da Casa Boris foram doados ao Estado do Ceará já há algum tempo. Infelizmente, por falta de espaço e por limitações do quadro funcional especializado, o Arquivo Público do Estado ainda não pôde organizar o material recebido, o que tem inviabilizado as consultas. Lamentavelmente, ao que parece, o livro *Entrée de Factures de Paris* não foi remetido ao Arquivo Público conjuntamente com os demais documentos, de modo que pode encontrar-se extraviado ou, talvez, em mãos de terceiros.

[13] O navio *Gregory* partiu de Liverpool para Fortaleza, onde chegou a 11 de abril. Era pilotado pelo comandante P. Tocque e comportava 1.286 toneladas de carga (A REPUBLICA, 10.4.1908).

[14] A mensagem remetida à Assembléia em 1908 transcreve um resumo da relação de peças e as despesas constantes do livro de *Entrée de Factures de Paris.* Para abrigar o material recebido foi providenciada, como consta da Mensagem, a construção de um barracão com 126 x 40 palmos (27,72 metros de comprimento por 8,80 metros de largura). Provavelmente teria o lado maior paralelo à praça, de sorte a se ajustar ao futuro pátio interno do Teatro, que tem largura de 15 metros. Deste modo, erguido num futuro vazio, não interferiria no plano de obras do Teatro, à parte poder permanecer de pé durante o correr dos trabalhos, já com outros usos.



N.° 61 Paris 10 Mars 1908

Marchandises expédiées par S/s.
"Gregory" partant de Liverpool
arrivé a Ceará le 11 Avril 1908

Théâtre

Cet envoi comprend 847 colis soit
207 caisses marquées Estado do Ceará

Poids Brut 181.212 K°
Net 159.900 K°

1 Baril
82 Colonnes fer
10 Pièces principales de toiture chargées sur le pont
410 Steel girders
120 Pièces de fer
17 Paquets fer
847 colis suivant détail que nous vous avons adressé par notre lettre N.29bis du 12 Mars

Ouvrages en fer pour Théâtre mesurant environ 76'6" de long x 77'1/2 sur le plan x 7 3/4 jusqu'au 1.er Etage 8'0" jusqu'au 2.e Etage 8'10" jusqu'au 3.e Etage et 6'6" jusqu'au dessous du principal du toit.

Une extremité du bâtiment avec fermes en fonte consistant en colonnes de 6" et grille ornementale avec rampe en fonte en bas aux 1.er 2.ème Etage consoles ornementales attachées aux colonnes et poutres en I sous 1.er Etage encadrement ornementé en fonte et poutres en I sous 2.e Etage. Poutres en I avec fenêtres de fonte par dessus pour 3.e Etage, colonnes fixées au haut des fenêtres avec poutres en I portant poutrelle moulée et encadrement ornemental en fonte et 3 toits a extrémités circulaires munis d'astragales pour carreaux celui du milieu portant les lettres "Theatro José de Alencar" fixées sur le devant et encadrées au haut avec poutre en I portant corniche moulée et encadrement laminal en fonte sur le haut.

Les 3 extremités circulaires du toit et les 9 fenêtres ayant une quantité suffisante de rideaux pour les remplir. L'intérieur du Théâtre ayant 3 galeries le devant du 1.er Etage étant supporté par 10 colonnes de 8" diam. se continuant en haut et supportant également le 2.e Etage.

Figura 1. Fatura concernente à estrutura metálica do Teatro José de Alencar (*Théatre*), 1ª. página (*Livre de Factures de Paris*, da Casa Boris).

Infelizmente, não foi possível localizar a carta *N.º 29 bis. du 12 Mars*, enviada à filial cearense pelos fabricantes da estrutura ou pela própria matriz parisiense de Boris Frères, concernente aos 847 volumes, quer dizer, às 207 caixas remetidas sob o endereço *Estado do Ceará*. Como não se conhece o teor da carta, torna-se difícil saber se com ela vieram os desenhos da estrutura, destinados à montagem, bem como a maqueta do conjunto, complemento elucidativo que sempre acompanhava o material. De qualquer modo, percebe-se que o relacionamento comercial entre os fabricantes da estrutura se operava diretamente com a

filial cearense da Casa Boris, sem interferência de repartições estaduais. Ficariam assim explicados os enganos de Bernardo de Mello, repetidos na mensagem governamental.

Walter Macfarlane & Cº

Das "4 secções" do Teatro José de Alencar, arroladas na Mensagem, sobressai como a de maior valor arquitetônico "a terceira secção de ferro e aço", aquela que o caracteriza e que lhe deu fama. Essa "secção" referencial do Teatro, isto é, a "sala ou amphitheatro" ou, mais precisamente, o "theatro de ferro", como referido na descrição governamental, foi projetada e construída por Walter Macfarlane & Cº, então uma das empresas de maior vulto na pré-fabricação de componentes metálicos, portadora de invejável prestígio internacional, obtido progressivamente ao longo de décadas.

Em torno de 1850, Walter Macfarlane (1817-1885) montou na Saracen Lane, cidade de Glasgow, sua primeira fundição, a Saracen Foundry.

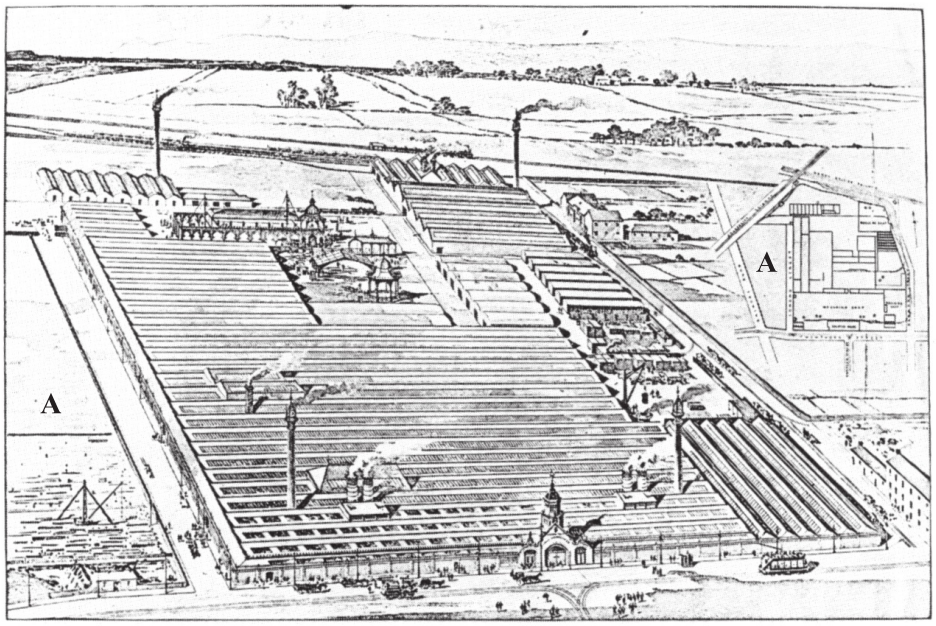


Figura 2. Vista da fundição de Walter Macfarlane em fins do século XIX. Observar, à esquerda, o amplo espaço **A,** destinado à montagem prévia das estruturas (HERBERT, 1978, p.177).

Mantido o nome original, transferiu-a algum tempo depois para novas instalações, no subúrbio de Possilpark, as quais, sucessivamente ampliadas, vieram a ocupar vasta área de 14 acres (56 hectares!). (Figura 2). Walter Macfarlane Junior (1853-1932), sobrinho e herdeiro do fundador, diversificando a produção no propósito de atender a um mercado em expansão, fez a empresa crescer solidamente, transformando-a numa das mais poderosas no ramo, capacitada para elaboração de grandes projetos e execução de obras complexas. A clientela da firma espalhava-se pelos mais distantes recantos do mundo, com importantes obras enviadas para o Brasil, como a Estação da Luz, em São Paulo, o conjunto do Ver-o-peso em Belém e os mercados de Manaus.[15]

Em Fortaleza, Walter Macfarlane & C$^{o.}$ haviam executado a curiosa escada de plano em cruz, que ainda se vê no antiga sede da Ceará Harbour Corporation, prédio inaugurado em 1891, depois repassado à Alfândega e hoje pertencente à Caixa Econômica Federal, na avenida Pessoa Anta, em frente ao Centro Cultural Dragão do Mar. Também tinham fornecido os gradis da parede do açude do Cedro, inaugurado em 1907. Já conhecida na praça, como se vê, por tal razão ou por outras razões, a firma seria a escolhida pela Casa Boris a fim de participar das obras do Teatro José de Alencar.[16]

A pré-fabricação

Etapa significativa do processo das construções metálicas constituiu a adoção de sistemas de pré-fabricação nas fundições e aciarias, permitindo a produção de peças em série, tanto para consumo local como também remetidas para os mais distantes pontos ultramarinos,

---

[15] *(...) this enterprising firm produced large numbers of ornates, precision-engineering, cast iron structures, many of them (...) marked for erection and properly packed for customers as far afield as Bombay or Rio de Janeiro.* (HERBERT, 1978: 172). Em legenda sobreposta ao pórtico de entrada da usina, em Glasgow, a empresa se apresentava como *Saracen Foundry / Walter Macfarlane & C^{o} / Architectural Sanitary & General Iron Founders / Inventors & Patentees*.

[16] Talvez houvesse outras vantagens na opção, pois, embora os irmãos Boris se apresentassem como franceses assumidos, na verdade, antes de tudo, eram comerciantes. À parte a superior qualificação da firma, teriam procurado Walter Macfarlane pela oferta de condições de financiamento, pagamento e intermediação da compra, não encontradas em usinas francesas, como Guillot-Pelletier, de Orléans, executores dos mercados de ferro da Cidade, inaugurados havia uma década.

conquista avançada da Revolução Industrial. As exportações, no começo, envolvidas com montagens de moradas mínimas, alargaram-se a casas de diferentes e elegantes padrões, de tal sorte que a demanda de atendimento a programas diversificados e complexos redundou na pré-fabricação de coretos, fontes ornamentais, sanitários públicos, estufas, escolas, hospitais, igrejas, galerias, prédios comerciais, mercados, armazéns, estações ferroviárias, enfim, edificações de grande porte, como podem ainda ser vistas em muitas cidades brasileiras. Na capital cearense, bastaria citar o Mercado de Ferro (francês, 1897) e a Igreja do Pequeno Grande (belga, 1898/1903).

Os caminhos da palmilhados pela pré-fabricação, por si, demandariam considerações mais aprofundadas sobre as técnicas construtivas aplicadas. Com soluções patenteadas pelos fabricantes, refletiam paralela e incansável busca de aumento das possibilidades de diversificação de emprego de uma mesma peça ou de um conjunto de peças em diferentes situações. Antes da entrega, as estruturas eram cuidadosamente montadas nas fundições, trabalho que exigia vasta área disponível. Verificada a correção, a estrutura era desfeita e suas peças remetidas encaixotadas aos clientes, devidamente numeradas e sempre acompanhadas dos desenhos de montagem e de uma maquete orientadora.

A estrutura do Teatro José de Alencar resultou desse processo de aprimoramento técnico, empregado conforme duas vertentes. Por um lado, o uso de peças pré-fabricadas, que podem ser identificadas nos catálogos de venda da empresa, conforme suas respectivas referências. Um mesmo componente poderia ser utilizado em diferentes situações, quer dizer, em escadas, pilares, consolos, gradis. (Figuras 3 a 11). Assim, peças vistas no Teatro José de Alencar também podem ser encontradas alhures em coretos, varandas, até em cercas de túmulos.[17] Por outro lado, Walter Macfarlene fabricava elementos especialmente destinados a determinados projetos, como era o caso do Teatro José de Alencar.

[17] A propósito da variedade de ofertas de componentes – gradis, portas, portões, janelas, divisórias, avarandados, balcões, dosseis, equipamento hidráulico-sanitário, arremates diversos, marcas heráldicas, letras, vale assinalar que um dos catálogos de Walter Macfarlane apresentava 140 tipos de colunas, aliás, adquiríveis em variadas dimensões!

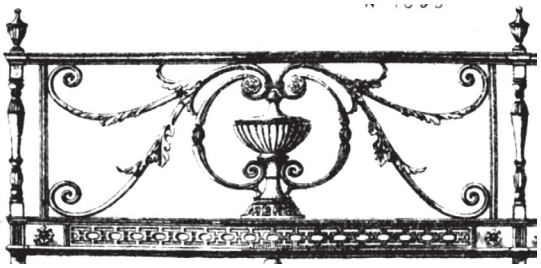


Figura 3a. **Gradil nº. 1093** (WALTER MACFARLANE & CO. Illustrated Catalogue, 1882, p. 226, v.1).

Figura 3b. Variante do **Gradil nº. 1093**, aplicada no pavimento térreo do Teatro Jose de Alencar. (Foto: F. Veloso).

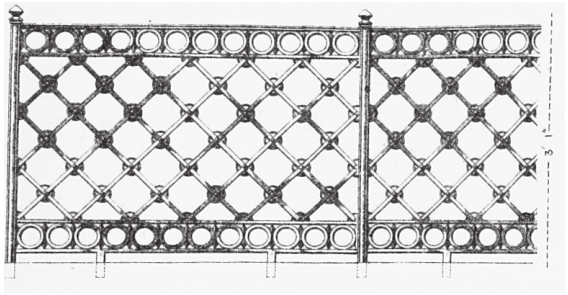


Figura 4a. **Gradil nº. 1106** (WALTER MACFARLANE & CO. Illustrated Catalogue, 1882, p. 248, v.1).

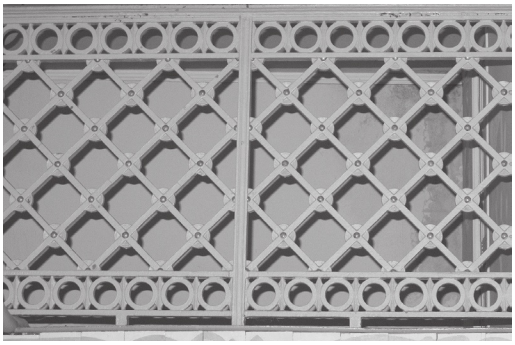


Figura 4b. **Gradil n°. 1106** aplicado no pavimento das torrinhas do Teatro José de Alencar. (Foto: F. Veloso).

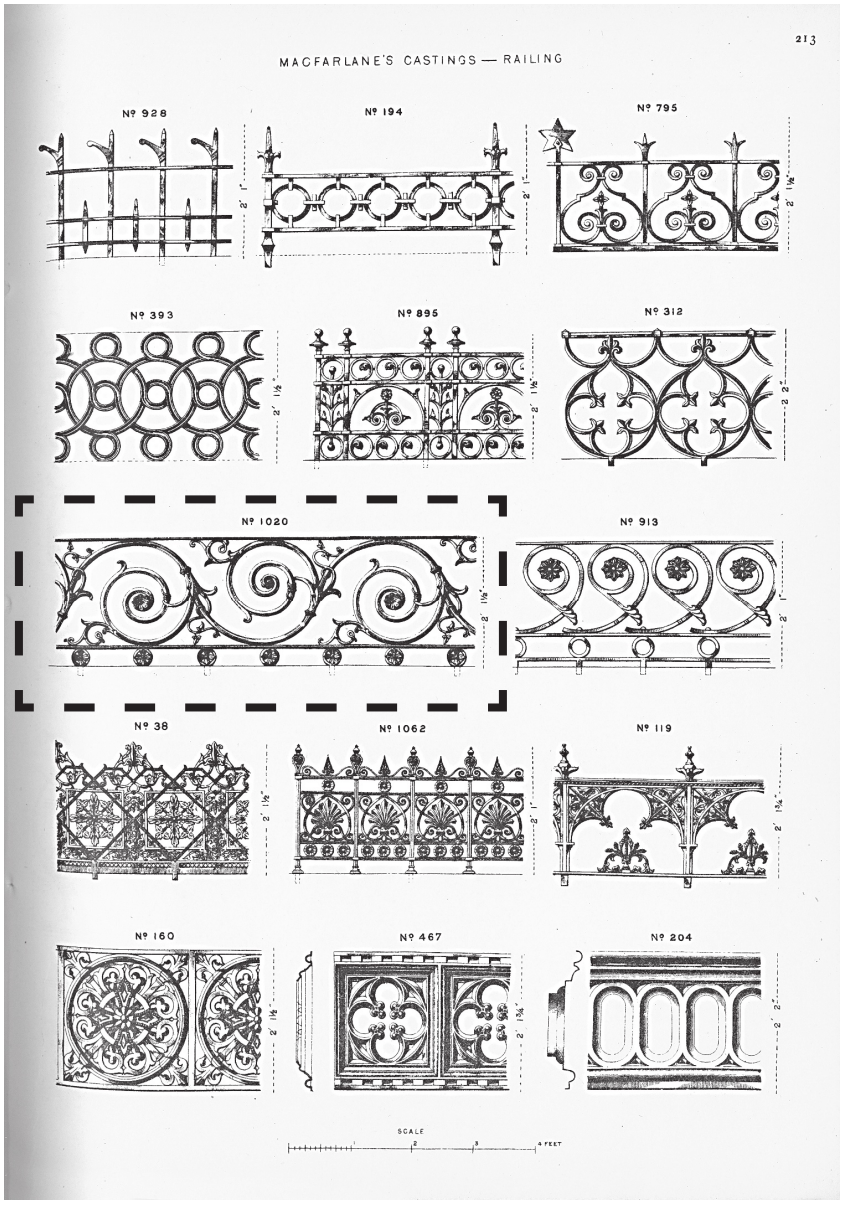


Figura 5. Página do Catálogo escolhida para demonstrar o modo de apresentação dos produtos à venda. Entre as peças expostas, observar o **gradil nº. 1020**, com solução formal em *rinceau*. (WALTER MACFARLANE & CO. Illustrated Catalogue, 1882, p. 201, v.1).

Figura 6a. **Arranque de corrimão nº. 1099** (WALTER MACFARLANE & CO. Illustrated Catalogue, 1882, p. 356, v.1).

Figura 6b. **Arranque de corrimão nº. 1099**, aplicado no pavimento térreo do Teatro José de Alencar. (Foto: F. Veloso).

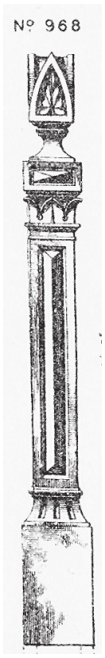


Figura 7a. **Arranque de corrimão nº. 968** (WALTER MACFARLANE & CO. Illustrated Catalogue, 1882, p. 356, v.1).

Figura 7b. **Arranque de corrimão nº. 968**, aplicado no pavimento térreo do Teatro José de Alencar. (Foto: F. Veloso).

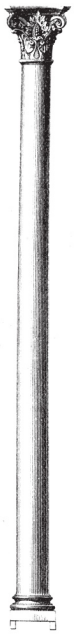


Figura 8a. **Coluna nº. 156,** com base reduzida. (WALTER MACFARLANE & CO. Illustrated Catalogue, 1882, p. 584, v.2).

Figura 8b. **Coluna nº. 156,** aplicada no Teatro José de Alencar. Observar parte de conduto de gás de iluminação, ainda mantido após o emprego de iluminação elétrica. (Foto: F. Veloso).

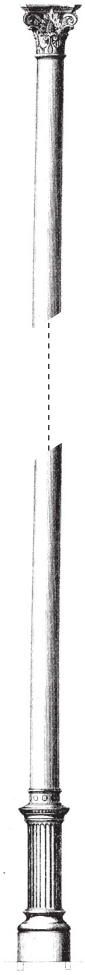


Figura 9a. **Coluna nº. 156 –** com base ampliada (WALTER MACFARLANE & CO. Illustrated Catalogue, 1882, p. 584, v.2). Extensão obtida com a introdução de fustes suplementares.

Figura 9b. **Coluna nº. 156**, aplicada no Teatro José de Alencar e estendida com a introdução de fustes suplementares, com o fim de abraçar parte do frontispício metálico da edificação. (Foto: F. Veloso).

Figura 10a. **Coroamento nº. 324**, para uso variado (WALTER MACFARLANE & CO. Illustrated Catalogue, 1882, p. 333). A letra "A" seria provável referência ao príncipe consorte Albert, às vezes substituída por "V", em alusão à rainha Victoria.

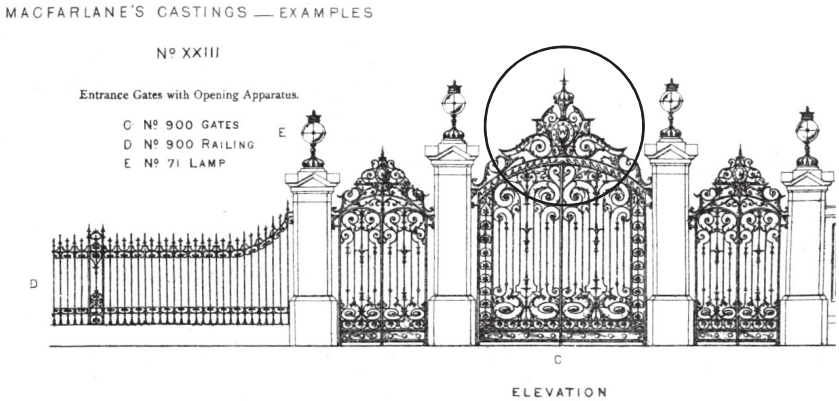


Figura 10b. **Coroamento nº. 324**: sugestão de aplicação em portões enobrecidos (WALTER MACFARLANE & CO. Illustrated Catalogue, 1882, p. 331).

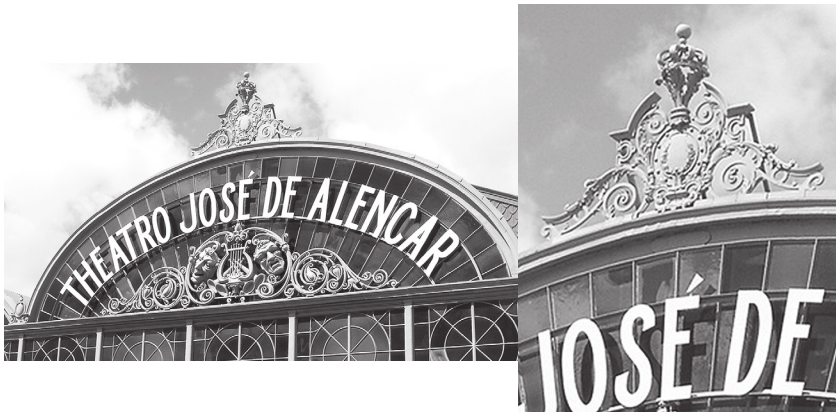


Figura 10c. **Coroamento n°. 324**, aplicado no arco central do Teatro José de Alencar (Foto: F. Veloso).

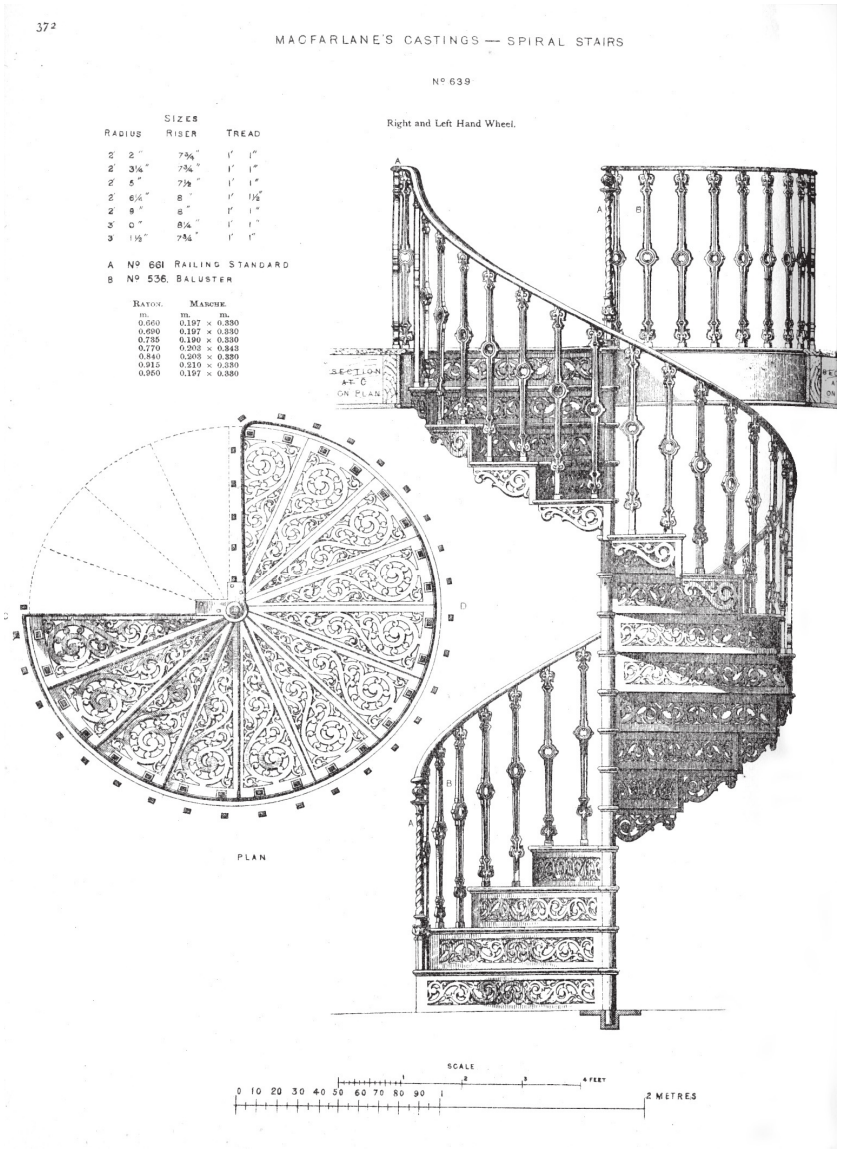


Figura 11a. **Escada helicoidal nº. 639** (WALTER MACFARLANE & CO. Illustrated Catalogue, 1882, p. 372, v.I). Comparar com figuras na pág. 98.

Figura 11b. **Escada helicoidal nº. 639**, aplicada no Teatro José de Alencar (balaústres do corrimão escolhidos circunstancialmente). (Foto: F. Veloso).

Figura 11c. **Escada helicoidal nº. 639** (piso dos degraus), aplicada no Teatro José de Alencar. (Foto: F. Veloso).

Sob este aspecto, no Teatro, cumpre mencionar os arcos que lhe caracterizam de modo inconfundível o frontispício interior, com solução própria, provavelmente inspirada nos amplos arcos frontais de St. Enoch Station, em Glasgow (Figura 12), estação ferroviária hoje descaracterizada e transformada em *shopping center*...[18]

Na época, Glasgow aparecia como a maior cidade do Império, depois de Londres. Grande centro da indústria pesada britânica, porto movimentado e sede de velha universidade onde haviam pontificado Adam Smith e James Watt, figuras emblemáticas da história do capitalismo.

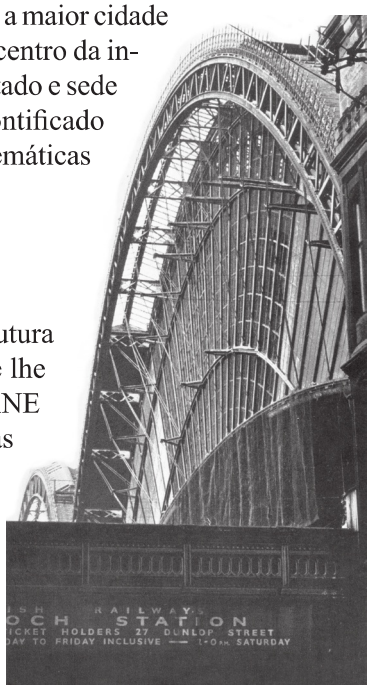


Figura 12. Glasgow. Arcos de St. Enoch Station, hoje removidos (GOMME & WALKER, 1968: Fig. 89, p.123).

Autoria ou coautoria do projeto

Atraído pela originalidade da estrutura metálica e movido pela curiosidade que lhe despertavam os dizeres W. MACFARLANE & Co. / GLASGOW, fundidos nas colunas de ferro, o autor deste trabalho há bom tempo interessou-se em obter informações técnicas pertinentes à construção do Teatro (Figura 13). Como desejava principalmente conhecer algo sobre os desenhos de montagem da estrutura, enviou correspondência a Walter Macfarlane & Co., firma então já dirigida por outro grupo empresarial. Pouco

[18] Por ocasião das palestras, foram cotejadas inúmeras peças do Teatro com aquelas apresentadas no catálogo de Walter Macfarlane, editado em 1882-1883, do qual constam variadas sugestões para diversificada gama de emprego dos elementos. Neste trabalho, repetiu-se a tentativa, nas figurras 3 a 10, referidas. Têm sido vãs as buscas de encontrar catálogos impressos posteriormente, em 7ª. e 8ª. edições, publicados, ao que parece, em 1911 e 1930, ambos, sem dúvida, enriquecidos com novas criações da firma. A estação ferroviária de Saint Enoch, em Glasgow, foi projetada em 1875 pelos arquitetos Sir John Fowler (1817-1898) e James F.Blair, e inaugurada em 1879, com vão central de 43,50 m. (GOMME & WALKER, 1968: 113, 295). Desativada pelas dificuldades de acompanhar tecnologias de transportes atualizadas e submetida a novo uso, a edificação foi completamente desfigurada há pouco tempo. Infelizmente, lá como cá, mas fadas há...

Figura 13. Marca de Walter Macfarlane & Co. nas colunas metálicas do Teatro José de Alencar. (Foto: F. Veloso).

depois, o autor recebeu resposta à consulta em carta datada de 9 de agosto de 1961, na qual a empresa declarava não dispor em seus arquivos de quaisquer informações sobre suas obras antigas, mas remetia um catálogo de propaganda, escrito em espanhol, intitulado *Macfarlane's Castings*.[19] No catálogo, editado talvez entre 1912 e 1914, em meio a várias realizações, apareciam os desenhos do frontispício da parte metálica do Teatro e um corte que mostrava o interior da sala de espetáculos. Despertaram, porém, especial atenção as legendas dos respectivos desenhos, com os dizeres: *Este teatro de jardin fué ideado y construido recientemente por nuestra casa.*(ver fotografia da capa do catálogo e desenhos do Teatro em CASTRO, 1992: 72-73).

Esta frase concisa e afirmativa levanta incertezas e faz formular perguntas de solução difícil, particularmente quando postas em confronto com a declaração oficial constante da cartela que adorna as paredes do vestíbulo do Teatro:

> MANDADO / CONSTRUIR PELO / E^{XO}. S^{OR}. D^{R}. ANTONIO / PINTO NOGUEIRA ACCIOLY / PROJECTADO E CONSTRUIDO / PELO CAPITÃO / BERNARDO / DE / MELLO.

[19] Guiado por mapa recente da cidade de Glasgow, ao visitá-la em 1976, o autor deste trabalho procurou conhecer as instalações da empresa. Com grande decepção, não pode vê-las, pois haviam sido demolidas em 1967, logo em seguida ao encerramento definitivo das atividades de Walter Macfarlane & Co., em 1965, após 120 anos de produção.

Os dizeres da cartela suscitam ponderações. A primeira fundição brasileira, a Fábrica de Ferro de Ipanema, foi inaugurada em 1810, no interior de São Paulo. Outras fundições surgiram no País no transcorrer do século XIX, entre as quais, em Fortaleza, a Fundição Cearense, instalada em 1856, empresa mantida em atividade ainda não faz muito. Na época da construção do Teatro José de Alencar, havia, pois, várias fundições em atividade no País, algumas delas fornecedoras de tesouras para cobertura de vãos já amplos. As atividades usuais desses emprendimentos nacionais voltavam-se, todavia, para o preparo de material destinado à reposição ou complementação de máquinas movidas a vapor e, principalmente, à fabricação de produtos de serralheria - ferragens, gradis, apoios, peças decorativas, bem como equipamentos para instalações de água e esgotos. Não havia ainda condições de produzir grandes e complexas estruturas, todas importadas, como já foi assinalado.[20]

Em face da afirmação clara do catálogo de Walter Macfarlane, surge a pergunta: deve-se acreditar nos dizeres da cartela do vestíbulo ou no catálogo dos fabricantes da estrutura metálica? Teria sido o Teatro totalmente projetado por Bernardo de Mello ou a parte mais valiosa, e que o caracteriza, seria obra concebida em terras distantes? Mais outra pergunta: se não havia, na época, condições de construção de uma estrutura como a do Teatro no próprio País, como conseguiria Bernardo de Mello projetá-la em Fortaleza? Ante os fatos, algumas considerações se impõem.

Segundo um cotejo de datas, Bernardo de Mello apresentou a *projecção* do Teatro na Livraria Araújo, devidamente acompanhada da descrição da obra, em 19 de maio de 1908, isto é, somente um mês depois da chegada da estrutura metálica, com os respectivos desenhos (cf. livro de *Entrée de Factures de Paris*, citado). Por que demorou em exibir o projeto? Estaria incompleto? Faltaria a parte principal, a estru-

[20] Em 1917, o Teatro conheceu pequenas intervenções na administração João Thomé de Saboia e Silva, ocasião em que o "jardim" recebeu pavimentação de ladrilhos hidráulicos e foram fundidas as duas escadas de ligação interna do piso térreo com o pavimento das frisas. A execução dessas escadas, posta a cargo da Fundição Cearense, operou-se por moldagem da dupla de escadas externas, remetidas por Walter Macfarlane, transcrição também verificada nos gradis de demarcação dos camarotes. Rápida observação do acabamento pouco apurado das peças fundidas na Cidade comprova a limitação das possibilidades técnicas locais, embora se tratasse de mero serviço de cópia de peças relativamente pequenas.

tura importada? Por que ocorreu desencontro entre os níveis do piso superior do bloco de frente, proposto por Bernardo de Mello, e os pisos dos camarotes, na "secção" metálica, projetada na Escócia, discrepância que desviou o *foyer* de suas funções específicas e, em consequência, eliminou o jardim previsto?

Por tais razões, podem ser creditados a Bernardo de Mello a coordenação da obra, como "director da construção", possivelmente o projeto do bloco de acesso, em alvenaria de tijolos, e o plano geral do teatro. Jamais a obra inteira. Sem dúvida, para a execução dos trabalhos confiados a Walter Macfarlane, teriam sido enviadas concisas informações relativas ao terreno disponível, a par de ideias gerais extraídas das recomendações do concurso de 1897.

Em quaisquer hipóteses, como se depreende das considerações ora apresentadas, a participação de Bernardo de Mello no projeto do Teatro deve ter-se limitado ao bloco de frente e à concepção do partido geral do teatro, em secções, resolvido à italiana, quer dizer, com palco e plateia separados.[21]

Ecletismo Arquitetônico

A aparência formal do Teatro José de Alencar, particularmente nos elementos decorativos, reflete o gosto da época. Na Mensagem de 1910, aparecem empregados na descrição do Teatro termos tais como *estylo corinthio*, *preceitos do mesmo estylo*, *sacadas de ferro, estylo Renascença, platibanda de frontão interrrompido, cabeça de mulher emmoldurada numa concha*.[22] Há, como se observa, uma mistura de proposições formais, aliás, também encontrada nos componentes me-

[21] Quanto aos desajustes formais entre as "secções", surgem discrepâncias facilmente perceptíveis a olhos adestrados, ainda que em rápida visita ao Teatro, como o comprova o depoimento do professor arquiteto norte-americano Leopold Arnaud, que também se manifesta sobre ao valor artístico da estrutura metálica: *Of much interest to the architect is the hear pavilion, separated form the front pavilion by an open court and attached to it by open iron balconies. In the design there is a great discrepancy between the front pavilion an*d *the theatre proper that is quite possible that the Saracen Foundry had a fairly free hand design of its ornamental iron work* (…) (ARNAUD, 1963: 21).

[22] Houve equívoco de Bernardo de Mello quanto ao significado da palavra estilo. No caso, deveria dizer *ordem*, em vez de *estylo corinthio*. A ordem coríntia era uma variante da ordem jônica, em voga no período helenístico e que angariou ampla aceitação em Roma. Entre os

tálicos da sala de espetáculos, importados. Realizações como o Teatro José de Alencar, com variada mescla morfológica, participam do que se convencionou denominar *ecletismo arquitetônico*.

Denominações conferidas a períodos artísticos, artistas e suas realizações quase sempre foram empregadas em dias posteriores (poucas vezes, contemporaneamente), com intuitos de desqualificação. A arquitetura europeia executada durante a segunda metade do século XIX, até a Grande Guerra de 1914-1918, recebeu a designação genérica de *arquitetura eclética*, adjetivação discriminativa, difundida pelo modernismo arquitetônico funcional racionalista dos anos centrais do século XX.

A expressão recorre ao termo *ecletismo*, empregado nos escritos do filósofo e educador francês Victor Cousin (1792-1867). Em suas considerações, Cousin alvitrou a criação de uma escola espiritualista dita "eclética", com a qual defendia a formação de um sistema composto por estas e aquelas ideias que lhe pareciam justas, escolhidas entre as professadas por pensadores diversos. A seleção evitaria debates filosóficos estéreis, marcados por divergências irreconciliáveis. Ao designar sua proposição como *eclética*, recorreu ao verbo grego *eklégo* (εκλεγω), que significa escolher; ou mais, ao adjetivo *eklektós* (εκλετος), que quer dizer, escolhido.

Origens e conceituação do ecletismo arquitetônico constituem matéria complexa, alheia às limitações deste trabalho. De modo objetivo, portanto, reduzida a palavra à sua denotação e por semelhança com a asserção de Cousin, pode-se dizer que uma obra de arquitetura denominada eclética seria aquela constituída por elementos de procedências formais diversas, embora, de modo geral, pelo prestígio estético, prevalecessem as fontes greco-romanas.

Entre as origens do ecletismo arquitetônico, é comum incluir-se a crise de identidade que afligiu a burguesia europeia no século XIX, em particular na França. Em um período de rápidas e profun-

---

gregos, ordem (*taxis* / τοξις) era palavra empregada, em arquitetura, para designar uma sequência de componentes formais identificadores superpostos (coluna, entablamento e frontão), aplicada comumente nos templos. Por seu lado, apesar de usual, não se afigura fácil esclarecer a expressão *estylo Renascença*, empregada por Bernardo de Mello. Provavelmente, faria alusão a motivos ornamentais da chamada Renascença Francesa, denominação contestada por alguns autores, segundo os quais o Renascimento, por sua singularidade temporal e geográfica, seria um fenômeno unicamente italiano.

das transformações sociais, econômicas e tecnológicas, anunciadas desde as décadas finais do século XVIII, ocorreu, o que se poderia denominar, uma desorientação estética. À falta de criação de formas próprias, novas, os arquitetos tentaram buscá-las no passado, próximo ou já distante.

Como argumenta Patetta, "o ecletismo era a cultura arquitetônica própria de uma classe burguesa que dava primazia ao conforto, amava o progresso (especialmente quando melhorava suas condições de vida), amava as novidades, mas rebaixava a produção artística e arquitetônica ao nível da moda e do gosto." (1987:13). Esse mesmo autor admite que, por tais razões, se torna difícil "classificar, rotular, escolher [algo] no seio da experiência lingüística global do Ecletismo Historicista", pois "seria um erro (...) concluir que esse longo período da arquitetura (mais de 150 anos) tenha sido homogêneo e também tido desenvolvimento linear". (ID.1987:12).[23]

***

Obra de arquitetura eclética, o Teatro José de Alencar resulta da própria data em que foi construído. Afirma-se pela tipologia teatral eleita, à italiana, caracteriza-se pela diversidade de materiais, do ferro ao tijolo e à madeira, bem como pela variedade de elementos decorativos. Realização complexa, patenteia referências de procedência francesa, desenvolvidas consoante versões locais, além de apresentar contribuições formais britânicas, recebidas diretamente das origens e restritas à parte metálica.

Algumas soluções , vistas nos componentes metálicos, aparecem muitas vezes nomeadas como integrantes de um léxico *art nouveau* (Figura 14), identificação, contudo, pouco apropriada, como se poderia contra-argumentar. Na Escócia, no fim do século XIX, floresceu um movimento renovador no campo da pintura e da arquitetura, com destaque para a conhecida figura do arquiteto Charles Rennie Macdonald (1868-1928), autor, entre outros projetos, de obra famosa, que é a *School of Art* de Glasgow. As realizações escocesas do período nada tinham

[23] Patetta, como outros autores, recua as realizações ecléticas à segunda metade do século XVIII, quando do início das manifestações do neoclassicismo, embora, em suas considerações, separe as obras neoclássicas das obras ecléticas.

Figura 14. Desenhos com aparência *Art Nouveau*. Frontispício interno do Teatro José de Alencar. (Foto: F. Veloso).

a ver com as proposições do movimento belga, acolhido na França, onde ganhou a alcunha *Art Nouveau* por decorrência do nome da loja parisiense que os vendia. Qualquer similitude seria meramente fortuita, pois, os arquitetos de Walter Macfarlane, por seu turno, fossem quais fossem as procedências, não estavam interessados em divulgar novidades estéticas oferecidas a uma clientela ultramarina que as poderia rejeitar. A empresa reproduzia padrões já consagrados, quer na arquitetura neogótica, quer principalmente nas realizações neoclássicas que acompanharam o desenvolvimento material da cidade de Glasgow. Esses padrões, é claro, adaptados ao ferro, acolhiam alusões decorativas procedentes da obra de Robert Adams (1728-1792) e seu círculo, nome prestigioso nos meios artísticos britânicos do século XVIII, fonte de inspiração de certas formas observadas nos guarda-corpos do Teatro, com especial evidência no emprego de ânforas estilizadas. (Figura 3a / b).

Estes comentários sobre o ecletismo arquitetônico buscam, pois, oferecer melhor entendimento das menções feitas à pintura decorativa empregada no Teatro José de Alencar, cujo direcionamento, característico da época, na verdade, prosseguia modos de tratamento estético praticados desde tempos antiquíssimos.

Pintura decorativa no Teatro

As considerações até agora formuladas procuraram contextualizar matéria dispersa, cuja apresentação conjunta se torna indispensável à apreciação do tratamento decorativo do Teatro, um dos objetivos deste trabalho.

Pintura decorativa de interiores e ornamentação escultórica

A pintura de interiores remonta à pré-história, à vida nas cavernas, aplicada com intenções propiciatórias. No Egito antigo, templos, pirâmides, mastabas e hipogeus mostravam os revestimentos parietais internos sempre pintados com representações direta ou indiretamente referenciais dos mortos. Desde os primórdios da cultura ocidental, na Grécia e em Roma, a pintura aparece como arte integrada à arquitetura, nas paredes, nos tetos das casas, dos templos, dos mausoléus, utilizada com finalidades religiosas, memoriais, simbólicas, expositivas, mas também muitas vezes com propósitos decorativos, destinados unicamente a embelezar.

No Ocidente cristão, na Idade Média, a pintura de interiores ficou restrita a motivos religiosos, mas ganhou temática variada nos períodos posteriores, do Renascimento aos anos finais do ecletismo, mostrando-se então corrente a imbricação de pintura, escultura e arquitetura numa mesma obra, algumas vezes executadas por um mesmo artista. Em consequência da intensa demanda da clientela burguesa no século XIX e nos anos iniciais do século XX, as três artes passaram a ser ensinadas conjuntamente em uma mesma instituição, nas chamadas Escolas (Academias) de Belas Artes, centros de proposição e propagação do ecletismo arquitetônico.

A arquitetura contemporânea, ao preferir o inter-relacionamento com a tecnologia, optou pela abolição do ornato. A busca de uma pureza fornal, extraída de materiais industrializados, alterou o convívio multissecular, íntimo, dos arquitetos com as artes da pintura e da escultura, ainda hoje reunidas nesta ou naquela obra, conquanto de modo contido e em espaços previamente designados. A ruptura explica a separação do ensino de Arquitetura, que passou a ser ministrado em instituições autônomas, apartadas das Escolas de Belas Artes.[24]

[24] O ensino oficial da Arquitetura no Brasil, já independente, teve início em 1827, quando da instalação da Academia Imperial de Belas Artes, na qual eram oferecidos cursos de arquitetura, pintura e escultura, além de cursos livres, dedicados às chamadas artes aplicadas. Em 1945, embora ambas as instituições continuassem a funcionar no mesmo prédio, foi criada a Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil (atual Faculdade de Arquiterura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro), desmembrada administrativamente da Escola Nacional de Belas Artes (herdeira da Academia Imperial). Pouco tempo depois, o cisma envolveu outras Escolas de Belas Artes brasileiras, ocorrendo, logo em seguida, a fundação de escolas de arquitetura autônomas, como na Universidade Federal do Ceará, instalada em dezembro de 1964.

Consoante o gosto da época, o projeto do Teatro José de Alencar, portanto, teria de recorrer às concepções vigentes, relacionando arquitetura com pintura e escultura. A estatuária, entretanto, conheceu emprego contido, introduzida apenas no bloco de frente (a "primeira secção") e resumida às "deusas da Sciencia e da Arte" (Figuras 15 e 16), apostas "nos pontos extremos" da platibanda da "fachada principal" do teatro, como cita a mensagem, além de escultura de animal fantástico não claramente identificado, notada na parte posterior da

Figura 15. **Ciência**. Escultura. Frontispício externo do Teatro José de Alencar. (Foto: F. Veloso).

Figura 16. **Arte.** Escultura. Frontispício externo do Teatro José de Alencar. (Foto: F. Veloso).

mesma platibanda (Figura 17).[25] Ainda na "fachada principal", como trabalho de menor vulto, também se percebe, em alto-relevo, sobreposto à verga de "um janelão com sacada de granito" em que "estão gravadas as armas do Estado" (Figura 18), encimado por um casal de "amores", crianças aladas, pequenos anjos sexuados (Psiqué e Eros?), particularidade curiosa (Figura 19).[26] Conforme a Mensagem, "vê-se, finalmente, a cornija superior, encimando-a uma platibanda em frontão interrompido, mostrando em relevo uma cabeça de mulher emoldurada numa concha". (Figura 20).

Figura 17. **Animal fantástico.** Frontispício externo do Teatro José de Alencar. (Foto: F. Veloso).

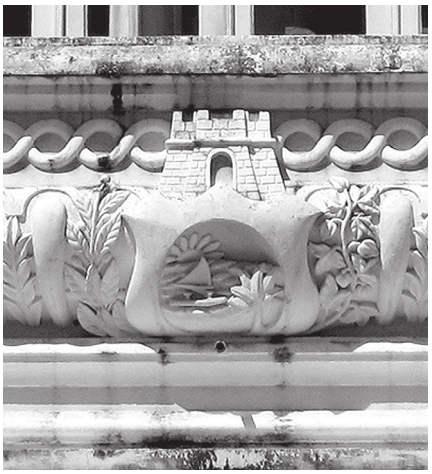


Figura 18. **Armas do Estado do Ceará.** Frontispício externo do Teatro José de Alencar. (Foto: F. Veloso).

[25] De modo geral, peças escultóricas, como estas, eram vendidas em série, cópias de modelos antigos ou recriações neoclássicas. As duas estátuas, implantadas nos "pontos extremos" da "fachada principal", não reproduzem originais gregos, embora se vistam à moda grega, trajando um *himation*, espécie de *manteau*. (RUPPERT, 1942: 22). Ambas podem ser identificadas pelos seus atributos simbólicos. A *Sciencia* segura um globo, que representaria a astronomia, ou a geografia, enquanto a *Arte* lê talvez poesia, no livro que tem aberto à mão. A Mensagem governamental fala genericamente em "deusas", num sentido simbólico. Não se refere a musas, pois os atributos portados pelas esculturas do Teatro eram desconhecidos dos gregos, já que o globo, como forma da Terra, foi definitivamente aceita apenas nos séculos finais da Idade Média, bem como o livro, tal como hoje o conhecemos. O animal fantástico assemelha-se a uma leoa alada, com seios de mulher.

[26] As "armas do Estado" e outros relevos aplicados na grande janela do bloco de frente constituiriam encomendas especiais. Se assim não fosse, dificilmente se encaixariam em espaços propostos previamente. Anjinhos (os *putti* – do ital. *putto*, menino, cupido) eram comuns e numerosos na pintura e na escultura religiosa barroca.

Figura 19. **Crianças aladas**. Frontispício externo do Teatro José de Alencar. (Foto: F. Veloso).

Figura 20. **"Cabeça de mulher emoldurada numa concha".** (MENSAGEM, 1908, p. 14). Frontispício externo do Teatro José de Alencar. (Foto: F. Veloso).

Ao contrário, porém, de certa moderação conferida às partes externas e aos poucos relevos decorativos, a pintura ganhou significativa expressão nos interiores do Teatro. Sobreposta às partes internas do bloco de frente e da sala de espetáculos, consoante a significação utilitária dos espaços, a decoração pictórica, tanto figurativa como ornamental, conheceu clara divisão entre o vestíbulo e o *foyer*, por sua vez, diversa daquela vista na sala de espetáculos. Conquanto se trate de trabalhos de pintura cenográfica, também se devem acrescentar à relação os cenários em telões e a cortina da boca de cena, hoje desaparecidos.

Como método de exposição, os comentários do autor aparecem divididos em blocos homogêneos, quer dizer, separados em obras de pintura ornamental, executada com repetição de padrões, e em obras de pintura figurativa. Cumpre, todavia, advertir que em algumas situações ocorre justaposição das duas modalidades.

A falta de documentação pertinente inviabiliza o estabelecimento dos critérios firmados para a escolha dos pintores responsáveis pela decoração dos interiores do Teatro, felizmente, identificados pelas assinaturas respectivas, apostas nos trabalhos. Ainda assim, o autor permitiu-se incluir, no texto, mais à frente, suposições viáveis quanto ao processo de seleção dos artistas.

Pintura ornamental

Os trabalhos de pintura ornamental, comuns nas edificações da época, geralmente recorriam a padrões aplicados às paredes, por repetição. Utilizavam, para tanto, os chamados *estresidos*, placas de papelão envernizado, em que vinham delineados os modelos escolhidos, cujas linhas, marcadas por perfuração das placas, permitiam a transcrição dos desenhos nas paredes e nos forros por via de pó soprado por pequenos foles.[27] Havia desenhos complexos, de execução trabalhosa, em contraste com outros, muito simples, utilizados nas paredes de casas modestas. Os pintores possuíam coleções de modelos, empregados nas cores de sua escolha ou conforme o desejo dos proprietários.

Este tipo de ornamentação foi adotado no vestíbulo e no *foyer* do Teatro, trabalho executado pelos pintores José de Paula Barros e Raimundo Ramos, conhecidos integrantes das rodas boêmias da Cidade. A autoria da pintura comprova-se com as assinaturas de ambos no forro do *foyer* - *Paula Barros e Ramos, 1910*.

José de Paula Barros (? – 1919) era pintor e desenhista de arquitetura. Projetou o edifício elegante e discreto da segunda sede da Fênix

---

[27] "ESTREZIR, v. a. do lat. *transigo*, *is*, ou *transjicio*, *is*, furar, traspassar (des. pint.), traspassar um desenho de um para outro papel ou superfície, picando-o e applicando-lhe pó de lapis ou de carvão, ou usando de papel transparente ou de um ponteiro sobre os contornos do desenho que se quer traspassar, sendo este primeiro banhado de pó de lapis pelo reverso. V. *Calcar*, *Elucidar*." (RODRIGUES, 1875: 177). O uso dos estresidos também se impunha na aplicação de desenhos executados originalmente em cartões, ampliados por meio de pantógrafo para as pinturas definitivas.

Caixeiral, erguido na esquina da Rua Guilherme Rocha com 24 de Maio, hoje demolido. Raimundo Ramos (1871-1917), referido como Ramos Cotoco, por ter nascido sem parte do braço direito, era pintor, poeta e compositor de música popular, autor de *Cantares boêmios*, obra publicada em 1906. Como outros artistas da época, Barros e Ramos tiveram iniciação artística com o pintor Luís Félix de Sá (1845-1898), professor de Desenho da Escola Normal, o *Corregio del Sarto* da Padaria Espiritual, o "Plenipotenciário da Palheta e do Pincel" da roda dos "padeiros". (AZEVEDO, 1976: 161). Entre os alunos de Sá, como já mencionado, figurava Bernardo José de Mello, cujo relacionamento mantido com Ramos e Barros, velhos amigos, explicaria a contratação da dupla para trabalhos de decoração do Teatro.[28]

Pintura do vestíbulo

Na pintura do vestíbulo do Teatro, os pintores optaram por motivos com cores sépia e terra de Siena, procurando harmonizar as tonalidades. Não se pode, entretanto, confirmar quais as intenções dos artistas porque as paredes foram repintadas com motivos e até cores diferentes, conforme denunciam os testemunhos que remanescem.

A repetição dos motivos, solução comum na ocasião, formando amplos painéis que cobriam as paredes, era facilitada pelo uso de estresidos, como visto. Constituía, por certo, um retorno a processos artesanais, usados na reprodução justaposta dos padrões. Diz-se retorno, porque ao longo do século XIX se haviam desenvolvido soluções já mecânicas, aplicadas na fabricação de azulejos estampilhados e na impressão de papéis de parede. Muitos dos motivos dos padrões decorativos eleitos, às vezes eram inventados pelos artistas, mas geralmente vinham transcritos de livros, de fotografias e também adaptados de desenhos de papel de parede, material importado, conhecido na Cidade e divulgado entre os interessados em livretos de amostras. Sobre a verga da porta principal de entrada para o pátio, leem-se os nomes de Accioly, governante patroci-

[28] Segundo o Barão de Studart, Luís de Sá "nunca freqüentou escola ou curso de artes" (1913: 283). Teria sido, contudo, provável aluno de Johann Brindseil, alemão, professor no Liceu do Ceará, chegado ao Ceará em meados do século XIX como pintor de uma comissão cientifica dirigida pelo naturalista francês Louis Jacques Brunet. (STUDART, 1918: 205-6). Brindseil, por motivo de doença, desligou-se da comissão, radicando-se no Ceará por longo tempo.

nador da obra, e de Bernardo de Mello, projetista e construtor, dispostos numa cartela que imita um pergaminho ondulado, com contornos dilacerados, bem à moda da época. Como curiosidade, aponte-se, numa das paredes do vestíbulo, um painel parcialmente preservado, que mostra motivos de flores de lis resolvidos em versão *art nouveau*.

No forro do vestíbulo do Teatro, solução muito comum, veem-se dois círculos concêntricos que preenchem todo o campo. O círculo menor comporta uma rosácea em baixo-relevo, de cujo centro desce uma luminária elétrica, mas originalmente destinada a bicos de gás. Nos desenhos dessas rosáceas de forro, fabricadas com metal estampado, prevaleciam divisões ordenadas segundo ângulos da fácil execução, de 30º, 45º, 60º. No Teatro, as divisões têm 30º e estão preenchidas por pares de volutas geminadas, arrematadas por conchas. Nos cantos do forro, os triângulos de lado curvo mostram liras, na parte central, ladeadas por motivos fitomórficos enlaçados. Todos os elementos que marcam a composição, destacam-se por aparecerem pintados de branco.[29]

A pintura do *foyer*

A pintura do *foyer* teve que buscar outras soluções, mais complexas e mais refinadas, tanto por beneficiar um salão de dimensões amplas como por se tratar de um espaço de aparato. Por tais razões, as paredes foram tratadas com repetição de um motivo básico, em cor verde, com peças em que se alternam monogramas formados pelas letras CE e TJA (Ceará e Teatro José de Alencar).

Em face do comprimento do salão, o forro foi dividido em três retângulos autônomos, um mais longo, que cobre grande parte da superfície, e dois menores, nas extremidades. O campo do retângulo maior é tratado com repetição de motivos, em cor sépia, e cujo centro mostra uma rosácea de metal estampado, pintada, e cujos componentes se apresentam em relevo, da qual desce um grande candelabro. Em ambos os lados mais longos do retângulo, no ponto onde cruza o eixo menor, vê-se uma lira tangida por dois cisnes confrontantes estilizados, envolvidos por *enroulements* fitomórficos e *rinceaux.*

[29] A tentativa de se explicar, em trabalho como este, a aparência cromática deste e de outros compartimentos, comprova o esforço um tanto inútil de se descreverem, com palavras, as imagens coloridas mostradas nas palestras.

Na época, vale ressaltar, eram correntes as palavras francesas, muitas vezes empregadas por falta de correspondentes no vernáculo ou por mera presunção. Na arquitetura e artes afins, alguns termos referidos a novidades importadas não encontravam tradução específica, a qual, se tentada, incorreria em evidente perda de sentido. Assim, *rinceau* significaria ramículo e *enroulement*, enrolamento; *foyer*, de tradução bem mais difícil, seria originalmente o local da lareira. Tornava-se assim mais fácil usar os vocábulos no original francês, apontando os objetos ou as formas designadas.[30] Em boa parte, esses mencionados elementos decorativos e outros, usuais na época, recorriam à estilização de motivos ornamentais que remontavam à antiguidade, correntes na cerâmica grega.

Nos dois retângulos menores foram pintados os retratos de Alencar e Carlos Gomes, ladeados simetricamente por duas sereias estilizadas. O espaço entre os retângulos menores e o retângulo maior ficou preenchido pelas figuras de duas mulheres, cujas mãos tocam as bordas dos lados menores do retângulo maior, bordas sobre as quais estão assinaladas, em tarjas largas, as datas de 6 de junho de 1908 e 17 de junho de 1910, respectivamente alusivas ao início das obras e à inauguração do Teatro.[31]

---

[30] Nada custa recorrer às fontes, a fim de esclarecer: "RINCEAU – s.m. (lat. *ramusculus*, petit rameau). *Archit*. Ornement sculpté ou peint, em forme de feuillages disposées en enroulement." (PETIT LAROUSSE, 1964: 920). **"**ENROULEMENT **-** n.m. Motif d'ornamentation, très en faveur dans le style Baroque, caracterisé par des combinations de rinceaux, de volutes." (ID. IB., 1964: 379). FOYER – s.m. *(bas lat.- focarium, de focus)*. Lieu où l'on fait de feu. (...) // Partie du théatre où se rassemblent les acteurs. // Salon où le public se réunit pendant les entractes. (ID., IB., 1964: 451). *Panneau* (painel), *plafond* (teto) e algumas outras palavras, ora empregadas, podem ser compreendidas pelo contexto das frases. A propósito de língua francesa, cabe observar que, na época, as pessoas minimamente letradas possuíam conhecimentos daquele idioma, de ensino obrigratório no curso secundário, adotado, portanto, no Liceu e na Escola Normal.

[31] Amargurado, pouco prestigiado, doente, Antônio Carlos Gomes (Campinas, 1836 – Belém, 1896) aceitou o convite para dirigir o Conservatório Paraense em 1895, havendo falecido em Belém no ano seguinte. O retrato de Carlos Gomes rendia-lhe preito, como que abrindo o Teatro José de Alencar à música, em especial, aos músicos brasileiros. Procurava associar o compositor paulista ao escritor cearense, homenageado no nome do Teatro, unindo a ópera *O Guarani* ao romance alencariano homônimo, sua fonte inspiradora. Alencar, presente à estreia da ópera no Rio de Janeiro em 1870, não gostou do libreto, que alterara os objetivos literários de sua obra, "uma embrulhada sem nome, cheia de disparates". (MAGALHÃES JR., 1977: 269). Em Milão, para acolhida da ópera, basta lembrar que, no mínimo, os libretistas haviam transformado, em espanhola, a nacionalidade da figura de Loredano, no romance, trapaceiro italiano, "aventureiro de baixa extração", segundo as próprias palavras de Alencar.

Jacintho Gomes de Mattos e o *plafond* da sala de espetáculos

A pintura do *plafond*, quer dizer, do forro das grandes salas de espetáculos constituía um dos pontos de maior atração no sistema decorativo dos teatros à italiana. Tornara-se comum nos salões de palácios e nas naves de igrejas, embora a composição inicialmente ficasse quase sempre compartimentada, em virtude das soluções estruturais, que deixavam o travejamento voltado para baixo, aparente, forçando a divisão do campo em painéis. O uso de forros abobadados, sem interrupção de superfície, depois, imitados em madeira ("forro inteiro"), permitiu empregar pintura contínua, de grandes dimensões. No período barroco, os forros receberam pinturas resolvidas com perspectivas de ponto fuga zenital, em *trompe-l'oeil* (que provoca ilusão; que engana). Para tanto, procuravam pintar representações que figuravam um prosseguimento arquitetônico da parte superior das paredes, de sorte que a parte central do *plafond*, transformada em céu, parecia abrir-se para o infinito, espaço imaginário onde pairavam figuras em glória.[32]

Na sala de espetáculos do Teatro, o pintor Jacintho Gomes de Mattos aproveitou o perfil "abaulado" ou "em asa de cesto" (como mencionam as Mensagens) do "forro inteiro", de tabuado, para realização de uma perspectiva de ponto de fuga zenital, a qual, é pena, não mostra claros efeitos de *trompe-l'oeil*. As representações arquitetônicas no *plafond* do Teatro ficaram praticamente restritas a uma balaustrada, espécie de guarda-corpo disposto como defesa de um suposto vazio de contorno oval pintado no forro, que permite ver o "céu", onde flutuam sete figuras femininas dispostas em dois grupos, um em cada metade do forro. Do peitoril da balaustrada saem faixas em arcos que cruzam o "céu" em diagonal, entretanto, como não receberam tratamento em perspectiva, ocorreu eliminação do efeito de concorrência das linhas de fuga. O centro do forro, para onde convergem as faixas, ficou ocupado por uma meia esfera, usada na iluminação. O contorno do vazio pictórico

[32] As perspectivas de ponto de fuga zenital procedem da igreja jesuítica de Santo Inácio, no Colégio Romano, afresco pintado em Roma por Andrea Pozzo, em 1684. Posteriormente, adotadas à larga no mundo barroco, tiveram aceitação no Brasil da segunda metade do século XVIII e também nos começos dos oitocentos, com exemplares da mais alta valia, vistos em forros das naves de igrejas famosas. Os grandes teatros brasileiros da segunda metade do século XIX e início do século XX também recorreram a pinturas de forro assemelhadas.

ovalado, mantido realmente como forro (na verdade, dois meios círculos justapostos a um retângulo), recebeu tratamento de *rinceaux* e *enroulements* com execução apurada, extensivo aos cantos curvos, ajustados à forma retangular da sala, nos quais se veem liras e nomes de obras de José de Alencar. A aparência arquitetônica e o tratamento cromático dos interiores resultaram em um conjunto leve e harmonioso, bem diferente de composições pesadas, retóricas, vistas em alguns teatros.[33]

Durante bom tempo, o autor deste trabalho tentou inutilmente identificar as figuras pintadas no *plafond* da sala de espetáculos, à primeira vista, representações de musas. A hipótese logo se desfez porque as musas eram nove e somente havia sete figuras, além de que os atributos portados pelas figuras se constituíam de objetos desconhecidos na antiguidade (violino, luneta, livro, pautas musicais). O ocasional encontro com um filho do pintor facilitou a explicação do tema. Constrangidamente, Jacinto de Mattos viu-se obrigado a transcrever figuras femininas que constavam de um álbum do tipo *Les nus au Salon*, publicações que, com este ou aquele objetivo, reproduziam obras de cunho acadêmico, com temática específica, postas em destaque nos *Salons*, realizados anualmente em Paris, por longo período.[34]

Jacintho Gomes de Matos (1882-1947), que assina seu trabalho como *J.G.Mattos 1909*, era pernambucano, criado no Ceará. Havia estudado pintura no Rio de Janeiro, quando frequentou cursos livres na Escola de Belas Artes e trabalhou com artistas famosos, entre os quais Rodolfo Amoedo, que o deve ter indicado para realizar trabalhos no Teatro.[35]

Em discreto ponto da pintura, leem-se os dizeres: *Retocado por J V. de Souza. / Em 1938*. Por ocasião das obras de manutenção e recuperação do Teatro, realizadas em 1938, Jacintho de Mattos, idoso e entregue a atividades de construção civil, declinando o convite para reexaminar seu

[33] Numa comparação entre o Teatro Amazonas e o Teatro José de Alencar, assim se expressa o arquiteto e professor norte-americano Leopold Arnaud: *As a result there is less unity of scale and design here* [Manaus] *than in the theatre at Fortaleza; also the taste* [em Manaus] *is less sure.* (ARNAUD, 1963: 22).

[34] Faltam informações a respeito de quem teria escolhido e imposto o tema. Por sua vez, torna-se também muito difícil encontar, na sequência numerosa de álbuns editados na época, saber de qual deles teriam sido extraídas as figuras transcritas por Jacintho de Mattos.

[35] Jacintho de Mattos abandonou a pintura decorativa certamente por falta de mercado de trabalho. Tornou-se empresário de obras de construção civil, como aparece em anúncios de jornais e revistas fortalezenses de dias posteriores.

trabalho, teria apontando João Vicente de Souza, que fora seu auxiliar direto, quando da pintura do *plafond* em 1909. Na época da construção do Teatro, cabe mencionar, João Vicente pintou as imitações de mármore das ombreiras do palco, refeitas posteriormente.

Rodolfo Amoedo

Na pintura de decoração do Teatro, merece referência especial a alegoria à glória de Alencar, aplicada no tímpano sobreposto à boca de cena, na sala de espetáculos. A importância, sem dúvida, deve-se à própria tela e ao seu autor, Rodolfo Amoedo, artista renomado.

Rodolfo Amoedo (Salvador, 1857 - Rio de Janeiro, 1941), filho de um casal de atores portugueses radicados no Brasil, nasceu na Bahia, mas viveu no Rio de Janeiro. Aluno da Academia Imperial de Belas Artes, obteve o prêmio de viagem à Europa em 1878, permanecendo em Paris por dez anos. De retorno, tornou-se professor da Escola Nacional de Belas Artes, vindo a ter, como alunos, nomes famosos da pintura brasileira no século XX. Artista de formação acadêmica, todavia, mostrava-se aberto para com as ideias renovadoras, como o atestam os seus trabalhos e o incentivo dado a seus alunos em favor do estudo de diferentes técnicas de pintura. (CAVALCANTI, 1973: 76-77).

Amoedo ensinou temporariamente na Escola Politécnica do Rio de Janeiro, na passagem do século, quando manteve estreito relacionamento com o corpo docente da casa, entre cujos professores se destacava o engenheiro cearense João Felipe Pereira (Tauá, 1860 – Rio de Janeiro, 1950), de quem se tornou amigo e pintou um retrato, datado de 1910, hoje guardado na pinacoteca do Clube de Engenharia. João Felipe era figura prestigiosa nos meios profissionais da Capital de República, ministro de Floriano Peixoto em duas ocasiões. Quanto da construção do Teatro José de Alencar, encontrava-se em Fortaleza, mantendo contatos com o governo estadual para elaborar o projeto de instalação da rede de águas e esgotos da Cidade. Na mesma ocasião, no Rio de Janeiro, Amoedo executava a decoração do edifício do Supremo Tribunal Federal, em construção no trecho final da recém-aberta Avenida Central (Avenida Rio Branco).

Em novembro de 1907, Accioly fez festejada viagem ao Rio de Janeiro, havendo retornado em fins de janeiro de 1908, embarque e desembarque comemorados com demonstrações explícitas de "chaleirice" servil. Ao ter conhecimento de providências tomadas para a construção

do Teatro José de Alencar, João Felipe, desejoso de que o amigo viesse a realizar a decoração da casa de espetáculos, por certo, apresentou Amoedo ao Comendador. Atarefado com os trabalhos do Tribunal, o pintor teria declinado do convite, embora apresentasse alternativa, oferecendo o nome de um dos seus auxiliares para, no todo ou em parte, executar a decoração do Teatro. Paralelamente, como compensação, assumiria compromisso com algo que pudesse executar em seu atelier, no Rio de Janeiro, e enviar para o Ceará. Seria esta a versão plausível, pertinente ao contrato da pintura do tímpano da boca de cena, realizada por Amoedo, bem como à indicação de Jacinto Gomes de Mattos para executar a decoração da sala de espetáculos, melhor dito, o *plafond* e as faixas decorativas nos apoios dos guarda-corpos das frisas e dos camarotes do Teatro.

O *panneau* de Amoedo

Os entendimentos mantidos por Amoedo com a *Directoria de Construcção* do Teatro, por intermédio de João Felipe, resultaram na contratação do artista para a execução do painel. Infelizmente, tal como nos demais trabalhos do Teatro, não se encontram assinatura de contrato, ordens de serviço, recibos, nem qualquer documentação comprobatória, embora a autoria da tela não possa ser contestada, pois se acha assinada pelo pintor.

Amoedo deve ter recebido indicações dos construtores sobre a dimensão e a posição reservada para o painel que honrava a memória de Alencar. Examinadas algumas hipóteses, provavelmente recusou-se a trabalhar com representações monotemáticas, como acorrera a Rodolfo Bernardelli nos baixos-relevos apostos às quatro faces da base do monumento a José de Alencar, dedicados, cada qual, a passagens de *O Guarani*, *Iracema*, *O Sertanejo* e *O Gaúcho*, conjunto escultórico inaugurado no Rio de Janeiro em 1897, vinte anos após o falecimento do romancista.

No Teatro José de Alencar, dada a própria forma da tela, em setor de círculo, Amoedo se decidiu por uma composição alegórica em que sobressaísse a efígie do romancista, lançada em ponto cêntrico, para o qual se dirigiriam, em procissão reverencial, vindas de extremos opostos, conhecidas personagens criadas pela imaginação do escritor. Relevos em que procissões exaltavam deuses e heróis, vale lembrar, eram comuns na escultura grega, repetidos em Roma e também em tempos mais recentes, na celebração de pessoas e fatos históricos. A solução acolhida pelo pintor

Figura 21. Rodolfo Amoedo. Pintura alegórica em homenagem a Alencar. Tímpano da boca de cena do Teatro José de Alencar. Vista geral. (Foto: F. Veloso).

revela, pois, sua intenção de conferir à tela uma aparência escultórica, monumental, pintada com variações de tonalidades cinza, ressaltadas sobre um fundo dourado, disposto à feição de mosaicos. Em vista de tais propósitos, eliminou as sombras projetadas e valorizou as sombras próprias, utilizadas para moldar as figuras, conferindo-lhes relevo. Sob este aspecto, contornou partes das figuras com uma tarja escura, a fim de ressaltá-las, solução já comum nos vitrais das catedrais góticas, recursos expressivos deliberadamente adotado por pintores famosos do século XX, como Georges Rouault (1871-1958). Por outro lado, também se obrigou a reduzir o número de figuras, a fim de pintá-las com dimensões tais que pudessem ser vistas de longe, do extremo oposto do salão de espetáculos. (Figura 21).

As figuras da alegoria de Amoedo

Menos de três meses antes da inauguração do Teatro, o jornal do governo tecia comentários sobre

> *a bellissima téla do distincto pintor Rodolpho Amoedo destinada ao nosso* Theatro José de Alencar*, a qual já se acha aqui collocada no logar onde deve ficar definitivamente.* (A REPUBLICA, 29.3.1910).

Em seguida, transcrevia notícia divulgada no Rio de Janeiro pelo jornal *Correio da Manhã*, concernente à tela. Com efeito, a secção *Cor-*

reio dos Theatros Nacionaes e Estrangeiros, do jornal carioca, havia publicado no domingo, 20 de fevereiro de 1910, reportagem sobre uma entrevista concedida por Amoedo, na qual o artista descrevia seu trabalho, identificando as personagens da obra de Alencar mostradas na tela.

Para entendimento da informação, esclareça-se que a versão publicada em *A Republica* suprimia o trecho inicial da notícia do *Correio da Manhã*, certamente pela falsa atribuição da autoria do projeto do Teatro a Herculano Ramos, bem como omitia a parte de encerramento do texto, sem interesse local, visto que a tela já havia chegado a Fortaleza. A citação equivocada do nome de Herculano Ramos, então encarregado da cenografia do Teatro, talvez se explicasse, pois, como antigo aluno e arquiteto diplomado pela Academia Imperial de Belas Artes, conquanto vivendo fora do Rio de Janeiro, ainda seria lembrado por velhos amigos dos tempos estudantis.

Eis, portanto, a parte da notícia tal como foi transcrita por *A Republica*:

> *Vimos no atelier do pintor Rodolpho Amoedo o* panneau*, que vae servir como decoração no Theatro José de Alencar, recentemente construido em Fortaleza. E tal foi a impressão causada pelo magnifico trabalho do artista impecavel, que é Amoedo, que não nos furtamos ao prazer de registrar como uma intensissima e palpitante obra de arte.*
>
> *A tela, que tem a forma sympathica de um sector de circulo, é feita em claro-escuro, simulando um baixo relevo, recortado por um fundo de mosaico de ouro, medindo oito metros sobre três e trinta.*
>
> *No centro, vê-se uma exedra, onde o busto de José de Alencar repousa, tendo a figura da Historia a coroar-lhe a fonte pensativa.*
>
> *Em torno, formam, decorativamente, as evocações da obra do grande mestre, agrupadas da seguinte forma: à esquerda, as três meninas do* Tronco do Ipê*; os namorados dos* Sonhos de Ouro*, o typo do* Sertanejo*, as figuras lendárias de* Cecy*,* Pery*, o dr. Alvaro; á direita, o moleque do* Demonio Familiar*, a mestiça do drama* Mãe*, a figura do Capitão-mor, os protagonistas das* Minas de Prata*, a figura sympathica do* Gaúcho*, a romântica Iracema, o Padre Molina e o vulto de* Vaz Caminha*.*
>
> *A composição é belíssima e o desenho seguro, havendo, na harmonia dos agrupamentos, aquella doçura que se encontra nas decorações dos grandes mestres da Escola Italiana.*

> *No fundo, surgem, compondo a paysagem: o coqueiro, a maniçoba, a carnauba e o algodoeiro, definindo o ambiente e a flora do Norte.*

A título de curiosidade, apresentam-se as alterações e omissões de *A Republica*, reproduzindo os trechos inicial e final da notícia, tal como os publicou o *Correio da Manhã*:

> *Vimos no atelier do pintor Rodolpho Amoedo o* panneau *que vae servir como decoração do Theatro José de Alencar construido na Fortaleza por um habilissimo architecto, o Sr. Herculano Ramos.* (...)
>
> *Rodolpho Amoedo que trabalha com grande amor e cuidado nesta obra prima, que é mais uma solemne confirmação dos seus fóros de Principe da Pintura Nacional, conta entregar, por todo este mez proximo, o seu magnifico* panneau*, que será certamente exposto ao publico em ponto que ainda não foi determinado.*

As supressões de *A Republica* foram intencionais, sem dúvida, feitas por interferência de Carlos Câmara. Na edição de 28 de fevereiro de 1910, no jornal, ou melhor, na crônica *Entrelinhas*, narrando uma visita realizada ao Teatro, Câmara assegurava:

> *Vi o* panneau *collocado no logar a que se destinava e pude, então, testemunhar o magnífico effeito que elle produz, destacando-se, alli, num realce de tela excepcional. / Quero agora reparar uma injustiça, aliás não praticada por mim. Commetteram-n'a os meus collegas d'*A Noticia *e do* Correio da Manhã*, naturalmente mal informados./ Ambos deram o illustre sr. dr. Herculano Ramos como architecto constructor do theatro José de Alencar (....). / O* José de Alencar *foi* planejado e construido *pelo dr. Bernardo de Mello.*

Identificação das figuras

Na descrição do *panneau*, é pena, o repórter do *Correio da Manhã*, silencia a razão da escolha destas e da não inclusão daquelas figuras que povoam a vasta galeria alencariana. Seriam da preferência de Amoedo? De Mário de Alencar, literato, filho do romancista? De algum amigo cearense? De quem?

Rodolpho Amoedo devia ter conhecido pessoalmente José de Alencar, pois seus pais se relacionavam com o escritor. *O Demônio Familiar*, o maior sucesso teatral de Alencar, foi levado à cena pela primeira vez

em 5 de novembro de 1857, "sob a direção do ensaiador português Luís Carlos Amoedo, que também é ator" (MENESES, 1877: 35), além de pai do pintor, acrescente-se. (CAVALCANTI, 1973 76-7).[36] Sobre o mais, cumpre lembrar que duas das telas mais famosas de Rodolfo Amoedo, executadas na França, ainda jovem – *Marabá* (1882) e *O último tamoio* (1883), recorriam à temática indianista.

O tratamento monocrômico conferido por Amoedo à pintura procede de decisão intencional. Os vultos em relevo, como já dito, conjugados em um agenciamento formal de inspiração classicizante, figuram uma procissão de oferendas de flores ao romancista, criador daqueles que o homenageiam. Todos se voltam para Alencar, cujo busto é o centro da composição (menos Ricardo, às voltas com o cavalo de Guida).

Na busca de melhor compreensão do enunciado da notícia, seguem-se alguns comentários pertinentes ao *panneau*, que devem ser remetidos às ilustrações incluídas no texto, infelizmente prejudicadas pelas dimensões e qualidade das reproduções.

Figura 22. Rodolfo Amoedo. Pintura alegórica em homenagem a Alencar. Tímpano da boca de cena do Teatro José de Alencar. Parte central. (Foto: F. Veloso).

As figuras centrais

Conforme a ordem de exposição da reportagem, os comentários do jornal assim começam:

> *Uma exedra, onde o busto de José de Alencar repousa, tendo a figura da História a coroar-lhe a fonte pensativa.* (Figura 22).

[36] Na primeira fase de sua produção literária, Alencar interessou-se por teatro, convivendo intimamente com o meio profissional do Rio de Janeiro. Quase todas suas peças datam do curto período que transcorre entre 1857 e 1861: *O crédito*, *Asas de um anjo*, *O demônio familiar*, *Mãe*, *Noite de São João*, *O que é o casamento? O Rio de Janeiro, verso e reverso*. Excepcionalmente, a peça *A expiação* (segunda parte de *Asas de um anjo*) é de 1868 e *O Jesuíta*, de 1875. (JOSÉ DE ALENCAR, 1977: 79-82).

Na verdade, não se trata de exedra, mas de uma *herma*, em que o busto de Alencar aparece coroado por Clio, a musa da História.[37] No espelho de um dos degraus, lê-se a inscrição – *Amoedo*, identificadora da autoria do trabalho.

Figuras vistas à esquerda

Consoante a descrição do repórter, encontram-se agrupadas:

à esquerda, as três meninas do Tronco do Ipê*; os namorados dos* Sonhos de Ouro*, o typo do* Sertanejo*, as figuras lendárias de* Cecy*,* Pery*, o dr.* Álvaro *(...).* (Figura 23).

Figura 23. Rodolfo Amoedo. Pintura alegórica em homenagem a Alencar. Tímpano da boca de cena do Teatro José de Alencar. Figuras à esquerda (Foto: F. Veloso).

[37] *EXÉDRA, s.f. do gr.* ex *e* edra*, assento, (archit.) sala ou casa grande guarnecida de bancos, em que se assentavam philosophos, oradores e outros literatos nas suas conferencias.* (RODRIGUES, 1875: 178). *HERMA ou HERMES, s.f. do gr.* erein*, fallar, (esculp. e arch.)* (...) *os gregos deram este nome por ser o mensageiro ou interprete dos deuses; chamaram também herma ou ás cabeças ou bustos de, ou de outras divindades ou homens, sobrepostos em pedestaes ou pyramides reversas* (...). (ID. IB., 1875: 215).

No romance o *Tronco do ipê*, de 1871, não aparecem *as três meninas,* como menciona a reportagem! Alencar assim se expressa textualmente na abertura do capítulo II do romance: *Na manhã de 15 de novembro de 1850, sahia da* Casa Grande *da fazenda de* Nossa Senhora do Boqueirão *um grupo de três crianças.* (...) *Eram duas meninas de onze a doze annos, e um menino de quinze*. (ALENCAR, 1938: 10). Uma das meninas é Alice, que virá a enamorar-se de Mário, o menino. A outra menina é Adélia, amiga de Alice. (Figuras 23c).

"*Os namorados de* Sonhos d'ouro", em seguida citados na reportagem, sem dúvida, ilustram cena do início do romance, publicado em 1873, quando Guida, jovem estouvada e vaidosa, mas de bons sentimentos, perde o comando do seu "cavalo do cabo de boa raça", que é dominado por Ricardo – Ricardo de Melo Nunes, "um moço de 28 anos", previdente, refletido e reservado (ALENCAR, 1960, v.1, p. 703). Na tela de Amoedo, Ricardo, de costas, aparece elegantemente trajado, com uma mão na rédea do cavalo e outra no chapéu. Não se percebe claramente o rosto de Guida, mas se entrevê, no alto da montaria, seu chapéu "de castor cor de pérola", em forma hemisférica. (ID. IB. p.710). (Figura 25). A cena do romance se passa na Floresta da Tijuca (ID. IB. p.752), nos arredores do Rio de Janeiro, onde Alencar conheceu Georgiana Augusta Cochrane, com quem se casaria. Segundo os críticos, as figuras de Ricardo e Guida seriam referências autobiográficas no romance, tais certas similitudes das personagens com o escritor e sua esposa.[38]

Figura 24. Rodolfo Amoedo. Pintura alegórica em homenagem a Alencar. Tímpano da boca de cena do Teatro José de Alencar. Mário, Alice e Adélia, de *O Tronco de Ipê*. Detalhe. (Foto F. Veloso).

[38] Magalhães Júnior levanta inúmeras coincidências na trama do romance, entre as quais a "inicial do nome de Guida com a esposa de Alencar", bem como "aquele Ricardo [de Melo Nunes], em cujo nome só entram letras retiradas de seus sobrenomes – Martiniano de Alencar – é fora de dúvida que o romancista fizera um auto-retrato." (1977: 170). *Sonhos d'ouro*, conforme explica Alencar, é uma flor com "bela cor de ouro", também conhecida de modo prosaico por fedegoso.

Figura 25. Rodolfo Amoedo. Pintura alegórica em homenagem a Alencar. Tímpano da boca de cena do Teatro José de Alencar. Guida e Ricardo, de *Sonhos d'Ouro*. Detalhe. (Foto: F. Veloso).

Como representações postas ainda mais à esquerda, segundo o repórter, encontram-se o "typo do *Sertanejo*", "as figuras lendárias de *Cecy, Pery, o dr. Álvaro*" *(...)*. O *Sertanejo*, romance datado de 1876, foi escrito depois da última visita que Alencar faria ao Ceará, em cujo enredo sobressaem Arnaldo e Dona Flor, filha do capitão-mor Gonçalo Campelo, fidalgo. Na pintura de Amoedo, Arnaldo, o *Sertanejo*, mostra aparência fácil de se reconhecer, montado a cavalo, com chapéu de couro meio levantado, em sinal de respeito ao homenageado ou mirando o horizonte, como se buscasse alguma rez tresmalhada. (Figura 23).

Mais adiante, veem-se Peri e Ceci, a pé, lado a lado. O índio, com flecha á mão e a heroína, com longos cabelos louros soltos, vestida à romana, apoiada em Peri. No romance, no entanto, Ceci tem "os longos cabelos louros, enrolados negligentemente em ricas tranças, [que] caiam em volta do pescoço presos por uma presilha finíssima de fios de palha cor de ouro (...)" (ALENCAR, 1943: 29). (Figura 23). Na extremidade esquerda, como que entrando em cena, aparece *o dr. Álvaro*, figura assim mencionada pelo repórter, mas de identificação duvidosa. No romance *O Guarani*, ganha relevo o jovem Álvaro da Sá, moço que comandava os serviços de abastecimento e venda dos produtos da herdade, apaixonado por Isabel, prima ou talvez meia-irmã de Ceci. A pintura de Amoedo mostra, entretanto, um homem já idoso, com a mão à espada, usando roupas do século XVI e que, pela proximidade, faz supor alguma relação com as figuras de Ceci e Peri.

Houve, assim, engano do repórter ou de quem o orientou, pois todos os indícios fazem crer que se trata indiscutivelmente da figura do

pai de Ceci, "Dom Antônio de Mariz, fidalgo português de cota d'armas e um dos fundadores da cidade do Rio de Janeiro". (ALENCAR, 1943: 11). Dom Antônio, "apesar dos sessenta anos, mostrava um vigor devido talvez à vida ativa; trazia ainda o porte direto e tinha o passo firme e seguro, como se estivesse na força da idade!" (...). "De seu chapéu de feltro pardo sem pluma escapavam-se os cabelos brancos". (ID. IB.: 36). Como se percebe, a descrição do romancista foi fielmente reproduzida na pintura de Amoedo, menos "a longa barba" de Dom Antônio, "alva como a espuma da cascata" (ID.IB.: 36), omissão intencional, talvez ditada pela composição das imagens. (Figura 23).

Figuras vistas à direita

Na descrição do painel, a notícia do jornal assinala à direita as figuras de:

> *o moleque do* Demônio Familiar*, a mestiça do drama* Mãe*, a figura do Capitão-mor, os protagonistas das* Minas de Prata*, a figura sympathica do* Gaúcho*, a romântica* Iracema*, o* Padre Molina *e o vulto de* Vaz Caminha*.* (Figura 26).

Figura 26. Rodolfo Amoedo. Pintura alegórica em homenagem a Alencar. Tímpano da boca de cena do Teatro José de Alencar. Figuras à direita (Foto: F. Veloso).

Observação mais acurada do *panneau* mostra, entretanto, que há duas figuras não citadas pelo repórter, além de uma terceira, apresentada imprecisamente, a ponto de não se poder identificá-la com exatidão. Omissões e indefinições em referências da reportagem, por se constituirem casos singulares, pedem comentários à parte, incluídos mais à frente.

Junto da herma, formando um grupo em que se destacam o romancista e a musa, surge o "moleque do *Demônio Familiar"*, como referido, comédia montada em 1857, o grande sucesso cênico de Alencar. (Figura 25). Conquanto seja vocábulo empregado por Alencar nos comentários à primeira montagem da peça (MENESES, 1977: 135), não se atina com que sentido o repórter usou a palavra *moleque*, quer dizer, se recorreu à significação original de menino (NASCENTES, 1966: 496) ou se envolvida com a conotação hoje usual. Oferecida publicamente à Imperatriz D. Teresa Cristina e, indiretamente ao Imperador Pedro II, a comédia tem como figura central Pedro, escravo liberto no fim da peça, "typo do moleque pernostico e intrigante, verdadeiro symbolo de um *demonio* familiar" (MOTTA, 1921: 123), que transtorna a vida da casa onde o abrigam e o consideram. A coincidência dos nomes, do *moleque* e do Imperador, provocou interpretações variadas, sabido que Alencar, à altura, já se havia desavindo com aquela suprema autoridade do País por questões literárias.

Atrás da figura de Pedro, "o demônio familiar", vê-se, meio escondida, a *mestiça* Joana, personagem de *Mãe*, drama levado à cena em 1860, oferecido a Ana Josefina, mãe de Alencar. (Figura 26). Na trama, Jorge, filho de Joana, sua escrava, por desconhecê-la como sua própria mãe, tenta vendê-la, a fim de pagar dívidas contraídas em uma vida irregular. As teses subjacentes em *O Demônio Familiar* e *Mãe* traduzem posições confusas, concernentes ao cativeiro, que o então jovem Alencar, conservador, abraçaria. Quanto à matéria, quaisquer que sejam as interpretações conferidas ao pensamento de Alencar, antes de tudo, tem de ser levado em conta o fato de que o romancista não vivia da exploração do trabalho escravo. Efetivamente, provia o sustento, seu e de sua família, unicamente à custa do incansável esforço intelectual de uma mente prodigiosa, como jurisconsulto e como literato, alimentado pela força de um poderoso e inquieto espírito criador.[39]

[39] A propósito das posições contraditórias de Alencar, vale comparar uma das falas finais de *O Demônio Familiar*, de 1857, sobre o que significa ter liberdade, concedida na ocasião ao escravo Pedro (ALENCAR, 1960, v. 4, p. 135-6), e o texto do discurso otimista proferido pelo escritor na inauguração da Estrada de Ferro de Baturité, em Fortaleza, a 14 de setembro de

Junto de Joana, a *Mãe*, veem-se duas figuras masculinas próximas e aparentemente semelhantes. Se bem observadas, uma delas veste trajes do século XVIII (mais perto da herma), enquanto a outra usa roupas do século XVII. Esta última figura vai comentada um pouco à frente, enquanto a primeira, aquela vestida à moda setecentista, representaria "a figura do Capitão-mor", mencionada pelo repórter. Sem dúvida, a alusão era feita ao capitão-mor de ordenanças Gonçalo Pires Campelo, de *O sertanejo*, pai de dona Flor, homem de vida requintada nos sertões adustos do Quixeramobim, vila em 1789. (ALENCAR, 1975: passim). (Figura 26 e 29).

Conforme palavras do repórter, em sua menção a demais "protagonistas *das Minas de Prata"*, restam "o Padre Molina e o vulto de Vaz Caminha", este último, o protetor de Estácio, herói do romance. Sem dúvida, nas figuras pintadas por Amoedo, a pessoa do *licenciado Vaz Caminha* aparece em ressalto no plano de frente, solene, com vestes talares, cingidas por larga faixa, portando um ramalhete à mão direita e o chapéu à mão esquerda,[40] enquanto, no canto da tela, como se entrasse sorrateiramente em cena, segurando o mapa das minas de prata, surge o *padre Molina*, o jesuíta Gusmão Molina, infatigável em suas tramoias.

Na descrição, o repórter fala na *figura sympathica do* Gaúcho, com lança à mão, montado em seu cavalo empinado. (Figura 26). Não deve ter lido o romance, pois Manuel Canho, o Gaúcho "simpático", é uma figura introspectiva, cruel e fria, das mais violentas e menos gentis da obra de Alencar...[41]

1873, em meio a um ambiente de libertadores, seus conterrâneos (MENESES, 1977: 327-8). Ao ensejo, Alencar faz o elogio do trabalho livre, que nota amplamente adotado no Ceará, e saúda a introdução das máquinas automotivas, percebidas como novidades que provocariam, por certo, a extinção definitiva do braço escravo.

[40] A identificação do licenciado Vaz Caminha apóia-se na indumentária, não em sua compleição física, assim descrita por Alencar: *O futuro legista estava pois condenado a vegetar nos labores campestres, se a natureza deserdando-o da robustez e vigor proverbial na família, não o houvesse predestinado para uma vida espiritual e meditativa: nascera de sete meses e mostrara desde logo que pouco desenvolvimento teria sua organização acanhada.* (8. ed. [1965?], v 1, p. 46). Vaz Caminha, para alguns críticos, seria um retrato físico e intelectual do próprio Alencar.

[41] O desejo de vingar a morte do pai, assassinado pelo "entrerriano Barreda" (argentino da província de Entre-Ríos), transforma o capítulo VII do romance *O gaúcho* num espetáculo de violência desvairada, quando Manuel Canho, cumpre com indiferença o que se prometera (ALENCAR, 1951:153-159): *Com uma calma feroz, espetou o ferro da lança no corpo do assassino de seu pai, atravessando-lhe o coração como faria com uma folha seca. (...) Enquanto a vítima se debateu nas vascas da agonia, Manuel a contemplou friamente. Quando se apagou o último vislumbre de vida, se afastou sem lançar um olhar de compaixão à mulher* [de Barreda] *desmaiada.* (ID. IB. :159).

Finalmente, refere-se à "romântica Iracema", pintada por Amoedo como uma figura feminina esguia, musculosa, um tanto andrógina, que carrega uma braçada de flores. A seu lado, vestido elegantemente, de botas e chapéu de penacho, aparece Martim, cuja presença foi omitida pelo repórter. (Figura 26 e 27).

Figuras omitidas pelo repórter

Figura 27. Rodolfo Amoedo. Pintura alegórica em homenagem a Alencar. Tímpano da boca de cena do Teatro José de Alencar. Iracema e Martim. Detalhe (Foto: F. Veloso).

Martim, como já citado, é uma das duas personagens esquecidas na descrição do jornal. A outra é uma curiosa figura feminina, que aparece entre o capitão-mor e o licenciado Vaz Caminha, da qual se vê claramente apenas a metade inferior do corpo, uma vez que a parte superior ficou encoberta pelo cavalo (ou pela égua *Morena*) de Manuel Canho, *O Gaúcho*. Essa mulher misteriosa, de pé, imóvel, tem a mão direita em abandono, porta um leque na mão esquerda e veste-se com apuro, acompanhando a moda de fins do século XIX. Observação cuidadosa permite entrever, bem mais acima, isoladamente, algo parecido como uma cabeça de mulher, talvez complemento da figura feminina incógnita! Quem seria? Por que não se mostra por inteiro? Por que Amoedo a apresentou de maneira tão insólita? Por que não foi relacionada pelo repórter? (Figura 26 e 28).

Sem respostas objetivas, levanta-se a hipótese de se tratar de *Julieta*, personagem de *Encarnação*, romance póstumo de Alencar, publicado em 1893. Não propriamente da esposa falecida de Hermano, mas de sua representação em "figura de cera", mandada preparar pelo viúvo, para convívio cotidiano, como se viva fosse. No que tange à suposição, porém, cabe registrar que, na tela, a pessoa representada aparece de pé, enquanto Alencar, no romance, se refere a duas figuras de cera de uma

Figura 28. Rodolfo Amoedo. Pintura alegórica em homenagem a Alencar. Tímpano da boca de cena do Teatro José de Alencar. Figura feminina de identificação imprecisa (*Julieta?*). Detalhe. (Foto: F. Veloso).

mesma mulher, uma, no toucador, "sentada junto à mesa de charão", com o rosto sombreado por "madeixa de cabelos negros", e outra, no quarto, "recostada no sofá" (OP. CIT.: 56, 58 e 114). Como dito, na tela de Amoedo, com dificuldade, percebe-se uma cabeça de mulher perdida na composição, possível complemento da parte inferior da figura interrompida. Insinuaria o pintor, com a bipartição, a presença de duas mulheres em uma só mulher, *Julieta,* morta, "a figura de cera", e *Amália*, viva, a sua "encarnação"? Se verdadeira a hipótese ora aventada, a figura estranha incluída no *panneau* traduziria uma concepção interpretativa pessoal de artista, uma licença pictórica na transcrição da personagem do romance, recriada pela imaginação de Amoedo.

A propósito de heroínas alencarianas, vale lembrar que Amoedo não incluiu no painel nenhuma das protagonistas femininas que participam dos romances nomeados *Perfis de Mulher*, figuras urbanas, representativas da sociedade burguesa do Rio de Janeiro da segunda metade

do século XIX.[42]. Também excluiu os conhecidos casais dos romances urbanos de ação contemporânea do escritor, posto que somente pintou as duplas de *O Guarani*, *Iracema*, *Tronco do Ipê* e *Sonhos d'Ouro*. Neste último, tido como romance urbano, as ações ocorrem não propriamente na parte edificada da cidade do Rio de Janeiro, mas longe do bulício do cotidiano, na floresta da Tijuca, em ambiente rural e idílico.[43]

Uma figura mal explicitada

Na informação prestada, como visto, o repórter fez menção genérica a "os protagonistas das *Minas de Prata*", enquanto individualiza o "Padre Molina" e o "vulto de *Vaz Caminha*", integrantes ambos do elenco do romance. A notícia não é clara, pois, feitas a contagem e a identificação das personagens da tela, restaria da expressão "os protagonistas das *Minas de Prata*" somente uma única figura, como se comenta.

No reconhecimento das personagens do *panneau*, coincidentemente, percebe-se faltar, saber-se quem é a figura masculina vestida à moda seiscentista, citada de modo vago pelo repórter como um dos "protagonistas das Minas de Prata", romance que começa no dia em que "raiava o anno de 1609". (Figura 26 e 29). Relevado o traje, a falta de outras determinadas características na aparência da figura dificulta ou torna até impossível a sua identificação entre tantas personagens da obra. Somente nas páginas de abertura do romance, na descrição dos "festejos com que a Bahia desejava solenizar a chegada do novo governador-geral do Brasil, D. Diogo de Meneses e Siqueira", estão presentes inúmeras altas autoridades civis e militares, entre as quais o alcaide-mor, o provedor

[42] Comportamentos, estratégias de sedução e amores de personagens femininas alencarianas, dominadoras ou dominadas, ver MORAIS, Vera Lúcia de Albuquerque, *Entre Narciso e Eros* (2005).

[43] Nas *Obras Completas* de Alencar, editadas por J.Aguilar (1960), *Sonhos d'Ouro* consta do volume de romances urbanos. No entendimento do autor deste trabalho, a Floresta da Tijuca constituía ambiente rural, embora eventual palco de relações sociais elegantes, verificadas em espaços arquitetônicos com referências urbanas. A propósito, deve-se lembrar que, quase um século depois de escrito *Sonhos d'Ouro*, os arredores da cidade no Rio de Janeiro ainda eram oficialmente considerados "zona rural". O Código de Obras do [antigo] Distrito Federal, dito *Decreto n. 6.000*, de 1 de julho de 1937, instrumento legal que norteou a construção civil e a ocupação do solo do município do Rio de Janeiro durante boa parte do século XX, tinha o seu Capítulo II, Título I / Zoneamento – parágrafo 5º - dedicado à *Zona Rural ou Agrícola / ZA*.

da fazenda, o ouvidor real, o capitão-general, o sargento-mor, além de eminências e representantes menores do clero. ([1965?], v.1: 8).

Figura 29. Rodolfo Amoedo. Pintura alegórica em homenagem a Alencar. Tímpano da boca de cena do Teatro José de Alencar. Figura masculina de *As Minas de Prata* (traje do século XVII), à direita, não identificada. Detalhe (Foto: F. Veloso).

A personagem sem identificação, quer pela indumentária quer por falta de insígnias pertinentes, não seria nenhuma daquelas autoridades mencionadas. Pela idade que aparenta, muito menos revelaria um "dos dois moços, ambos na flor da idade, ambos elegantes e bem parecidos", Estácio Dias Correia e Cristóvão Garcia de Ávila, galãs do romance (ALENCAR, 8. ed., [1965?], v.1: 12) Nem D. Diogo de Mariz, irmão de Ceci (de *O Guarani*), provedor-mor da fazenda no Rio de Janeiro, em visita à Bahia. Talvez refira um dos inúmeros participantes dos festejos, todos "vestidos com maior apuro do que punham nos trajes domingueiros" (ID., IB., p.8), enfim, algum membro do conselho municipal, juiz ou vereador, quem sabe se um escrivão dos contos ou proprietário abastado.

Não há, pelo visto, possibilidade de se identificar com segurança a figura masculina seiscentista incógnita, de representação um tanto convencional, que ficará, por exclusão, vagamente denominada "um protagonista de *As Minas de Prata*".

***

Como encerramento da reportagem, o jornalista assinala:

> *No fundo, surgem, compondo a paysagem: o coqueiro, a maniçoba, a carnaúba e o algodoeiro, definindo o ambiente e a flor*a *do Norte.*

No quadro, vê-se nitidamente o coqueiro, já que as demais árvores aparecem misturadas com outros elementos. A inclusão da maniçoba talvez se explique pelo fato de que, na época, a planta participava na produção da borracha, conquanto de modo restrito. O algodão figurava realmente como esteio da economia cearense, enquanto a carnaúba, já

requestada, ainda não havia atingido os elevados valores por sua participação na indústria de polimentos e fabricação de discos. A escolha dessas plantas faz supor que Amoedo contou com ajuda de cearenses na execução do painel. Pelo menos, nesta parte.[44]

Herculano Ramos e a cenografia do Teatro

O nome de Herculano Ramos figura com um dos poucos profissionais com titulação formal citados na documentação oficial pertinente à construção do Teatro. Aparece na Mensagem enviada por Accioly à Assembleia Estadual em 1909:

> *Os trabalhos scenographicos, a cargo do engenheiro e architecto Sr. Dr. Herculano Ramos, estão sendo desempenhados com a possível celeridade, achando-se já promptos quatro grandes telas, alguns reguladores, cortinas etc.* (1909, p.13).

Herculano Ramos (1856-1928), encarregado da preparação da cenografia do Teatro, portava o título de arquiteto diplomado pela Academia Imperial de Belas Artes. Nascido em Minas Gerais e dedicado à Arquitetura, radicou-se no Recife por bom tempo, quando projetou a Estação Central de Pernambuco (depois, Great Western of Brazil Railway), em 1888, edificação de valor, devidamente preservada, embora hoje utilizada com outras finalidades. Na época da construção do Teatro José de Alencar, Ramos residia em Natal, elaborando projetos arquitetônicos. Acabara de concluir o projeto do Grupo Escolar Augusto Severo, primeira edificação norte-riograndense dedicada ao ensino elementar, hoje tombada pelos serviços de preservação arquitetônica daquele Estado, ocassião quando se deslocou para Fortaleza, onde permaneceu por um ano.

De qualquer modo, tal como em outras situações referidas, não se conhece por que nem como se processou a contratação do arquiteto. A Mensagem de 1910, ao prestar contas dos custos das obras do Teatro, assinala: *scenographias 27:000$000*. Por não se ter noção das cláusulas

[44] Leitor assíduo de Alencar nos distantes tempos de adolescência e admirador do poderoso espírito criador do romancista, do ritmo e da sonoridade incomparáveis de sua pena, os comentários do autor deste texto, arquiteto de ofício, invadem competências e espaços alheios, temeridade que o aconselha a pedir desculpas dos enganos porventura praticados, decorrentes, sem dúvida, de um cometimento afoito e ingênuo.

pertinentes à execução dos serviços, persistem dúvidas se a quantia foi paga ao arquiteto, no todo ou parte. Cabe mencionar que, a fim de realizar as tarefas contratadas, Herculano Ramos se transferiu provisoriamente com a família, esposa e três filhas, para Fortaleza, onde uma das quais, Iracema, se casou com Cláudio da Costa Ribeiro, engenheiro dos quadros da Inspectoria de Portos. (A REPUBLICA, 9.4.1910).

No rol das suposições, restaria saber se, em eventual relacionamento profissional de Cláudio Ribeiro, futuro genro, com a Casa Boris, teria sido lembrado o nome de Herculano Ramos para executar a cenografia do Teatro. Mais provável, entretanto, houvesse sido convidado por indicação de maçons cearenses, entre os quais, o próprio Bernardo de Mello. Assim se acredita porque no salão de entrada da estação ferroviária recifense foram pintados símbolos maçônicos, certamente escolhidos por Herculano Ramos, com anuência dos governantes de Pernambuco.

De retorno a Natal, Herculano Ramos foi encarregado de reformar radicalmente o Teatro Carlos Gomes, quando formulou um projeto que se assemelha ao partido do Teatro José de Alencar, conquanto de vulto menor.

No Teatro José de Alencar, Herculano pintou as *grandes telas* com *as vistas do scenario sem enrolar* bem como *o panno de bocca, como se uza nos melhores theatros,* referidos nas mensagens governamentais.[45] Também efetuou o urdimento do palco, calculando os elementos de sustentação dos telões cenográficos bem como as tesouras de madeira necessárias ao apoio do telhado, desenho este, cumpre afirmar, o único documento técnico do Teatro que se conhece.[46]

[45] Os cenários foram executados em um sobrado junto da ou na Escola de Aprendizes Marinheiros, que então funcionava no local onde hoje se ergue a Secretaria da Fazenda, na Avenida Alberto Nepomuceno. Gustavo Barroso, "aprendiz e ajudante" nos trabalhos, descreve em suas memórias a pessoa de Herculano Ramos, bem como menciona tarefas de que participou. (BARROSO, 1939: 165-7).

[46] Os desenhos do cálculo da estrutura, isto é, das tesouras de madeira ficaram com a serraria empreiteira dos serviços, que os guardou. Há mais de três décadas, um dos dirigentes da empresa, hoje extinta, Sr. Luiz Gonzaga da Silva, generosamente os doou aos arquivos da Escola de Arquitetura da Universidade Federal do Ceará, juntamente com outros valiosos desenhos. Da folha de canson, constam os dizeres: *Projecto do vigamento da cobertura / da caixa do Theatro José d'Alencar / 2 tesouras / 1/20*; *Detalhe / discriminação das peças*. *Fortaleza 21 de março de 1909. Herculano Ramos / Architecto Engº*. Na última intervenção física imposta ao Teatro, as tesouras foram removidas e substituídas por material novo. Lamentavelmente, a firma encarregada das obras, tanto nesta e como em diferentes situações, infringindo as normas de restauração, destruiu o material original, em vez de preservá-lo à parte como documento arquitetônico integrante da história do Teatro.

As atividades de Herculano Ramos mereceram justo reconhecimento, como o atesta uma notícia de Carlos Câmara, em visita ao atelier do artista, quando o considera *um scenografo competentíssimo, conhecedor do seu officio, seguro de sua arte e que já tem reputação firmada. / Bastam as telas que elle deixa no* José de Alencar *para attestar toda a habilidade do seu pincel e toda a pericia da sua mão amestrada.* (A REPUBLICA, 28.2.1910).

Entre outros trabalhos, entusiasmada admiração causou ao cronista de *Entrelinhas* o pano de boca do palco, pintado por Herculano Ramos, *uma obra de mestre* (...), *composição intelligente e delicada, representando ao vivo uma das mais bellas passagens da Iracema* (...)*, primorosa tela, que, no genero, é uma obra de arte*. (ID., 28.2.1910). Na notícia, Carlos Câmara, com incontida veemência, descreve às minúcias a pintura da cortina, que mostrava o encontro de Martim e Iracema com Araquém.

Sem a devida conservação, todos os cenários desapareceram gradativamente. Deles, o autor mantém ideia vaga, perdida nos desvãos das memórias juvenis. Fotografias da solenidade de instalação da Universidade Federal do Ceará, em 25 de junho de 1955, efetuada no Teatro, mostram a mesa das autoridades, no palco, tendo como pano de fundo um dos cenários (do tipo representação "arquitetônica") pintados por Herculano Ramos.[47] (Figura 30).

[47] Herculano Ramos integrou-se à Cidade, participando da oligarquia socialmente (Raimundo Borges e Guilherme Rocha, este então Intendente Municipal, foram padrinhos de casamento de sua filha Iracema). (A REPUBLICA, 9.4.10). Suas atividades ficaram, todavia, limitadas ao Teatro, quando poderia ter colaborado em outras obras oficiais como arquiteto qualificado, que era. Pouco antes da chegada de Ramos, Accioly havia inaugurado o primeiro grupo escolar do Estado, sem construir edificação específica, pois a nova unidade educacional passou a funcionar em uma residência adaptada, adquirida de um dos cunhados. Paralelamente, contudo, encomendara no Rio de Janeiro projetos de edifícios para a Faculdade de Direito e para um grupo escolar, solicitados ao escritório de Rafael Rebecchi (MENSAGEM, 1908, p.16), então assoberbado com obras da recém-aberta Avenida Central. Ambos os projetos foram enviados por Rebecchi e recebidos pelo Estado, conforme acusa a Mensagem governamental de 1908. Nenhuma das duas edificações foi construída, além de que se desconhece o destino dado aos respectivos desenhos.

Figura 30. Herculano Ramos: cenário do tipo *arquitetônico*. No primeiro plano, solenidade de instalação da Universidade Federal do Ceará no Teatro José de Alencar, em 25 de junho de 1955. (MARTINS FILHO, 1991, p. 100).

Eliminação do jardim e desvirtuamento do *foyer*

A mensagem enviada à Assembléia Estadual em 1908, transcrição da entrevista concedida por Bernardo do Mello, quando da exposição pública do projeto, assim se expressava:

> *Cortando o centro do jardim suspende-se um passadiço de ferro, que liga o* foyer *aos camarotes. Este pavimento é destinado ao* foyer*, tem 18 metros por 7, com excellente disposição acustica, de modo que deva ser utilisado para concertos, conferencias e sessões literarias.* (OP.CIT.1908, p.15).

Rápida observação do Teatro faz ver que no "centro do jardim" não há passadiço de ferro ligando "o *foyer* aos camarotes", conexão, aliás, não apresentada no desenho do frontispício metálico exibido no catálogo *Macfarlane's Castings* enviado ao autor, quer no centro quer

nas laterais do pátio. A supressão do largo passadiço procederia ou da falta de clareza da solicitação de Bernardo de Mello ou, provavelmente, de decisão tomada *sponte sua* pelos fabricantes. Certamente, os arquitetos da firma escocesa, supondo que o bloco de frente possuía escada própria, interna, procuravam evitar a partição do "jardim", já não amplo, em dois espaços ainda menores. Some-se à deliberação, o justo desejo de permitir visão desimpedida do frontispício da sala de espetáculos, o trecho mais significativo e característico do projeto. Bernardo de Mello, ao perceber a alteração, atribuiu outras funções ao *foyer*, valorizando-lhe a *excellente disposição acustica*, benefício que, na verdade, não poderia comprovar antecipadamente.

Para ligação do pavimento superior do bloco de frente com o plano dos camarotes, foram então introduzidos dois passadiços estreitos, engastados nas paredes laterais do "jardim", cobertos por um dossel metálico, ambos servidos por escadas helicoidais que permitem a passagem de apenas uma pessoa. Os passadiços e as escadas, sem dúvida, vieram em posterior remessa de material, pois não constam da fatura inserida no mencionado livro da Casa Boris. A fim de vencer a diferença entre o nível do piso superior do bloco de frente e o dos camarotes, de aproximadamente 1,70 m, foram escavadas, nos terraços justapostos ao *foyer*, escadas com degraus de mármore, ao ar livre, solução precária, pois, embaraça sobremodo o acesso dos frequentadores a uma das portas laterais do salão. (Figura 31).

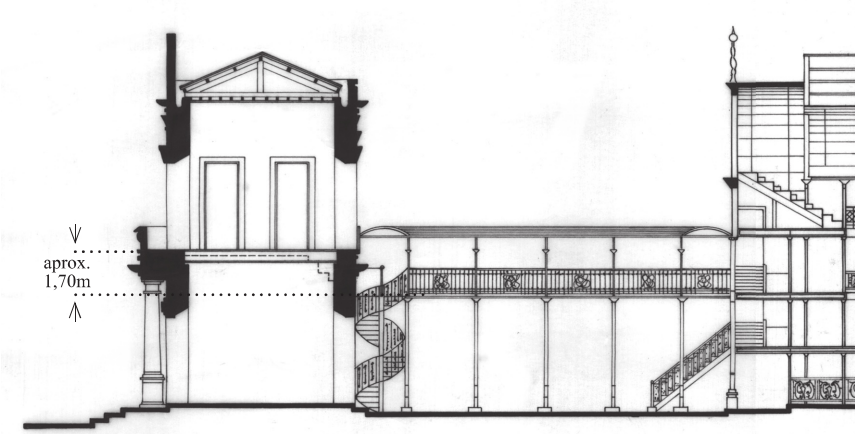


Figura 31. Parte de corte longitudinal no Teatro, que demonstra a diferença de nível entre o piso dos camarotes e do *foyer*. (*EA/UFC: levantamento gráfico*). Desenho de redução: Rita de Cássia Sousa de Castro).

Essas dificuldades impediram que o *foyer* exercesse a contento suas funções específicas de local de encontro e exibição, transferidas para o "jardim", no pavimento térreo. Assim, destinado a nova ocupação, o jardim pretendido no projeto perdeu suas funções paisagísticas, transformado inesperadamente em ponto de reunião do público, para o que recebeu pavimentação de *betume* (asfalto), material depois substituído por ladrilhos hidráulicos. Essa modificação redundou, por sua vez, na eliminação do "jardim" programado, inviabilizando por completo a ideia original da construção de um teatro do *typo dos theatros jardins*.

Os grandes teatros europeus do século XIX, vale relembrar, com suas múltiplas funções artísticas e sociais, contavam com espaços imensos, destinados aos encontros, aos desfiles, à exposição social, à exibição de vaidades femininas. A parte mais ampla e contínua desses espaços denominava-se *foyer*, como visto, palavra francesa que, na nomenclatura teatral, adquirira significado específico. No Teatro José de Alencar, conquanto o salão, com área relativamente limitada, não pudesse exercer, por dificuldades de acesso, as reais funções de *foyer*, ficou assim denominado até hoje, embora quase sempre proferida a palavra de modo diverso da pronúncia de origem.[48]

Anos depois, em 1973, a estrutura metálica, mal conservada, deparou a iminência de ruir. A catástrofe foi evitada na gestão do engenheiro César Cals de Oliveira Filho, quando se realizaram obras de recuperação duradouras. Ao ensejo, aquele administrador decidiu demolir o antigo Centro de Saúde (edificação vizinha, que havia, por sua vez, sucedido ao quartel da Força Pública), transformando a área liberada nos atuais jardins do Teatro. (ver CASTRO, 1992: 81-3).

Problemas e críticas

O Teatro José de Alencar, na condição de obra elaborada em duas diferentes instâncias temporais e espaciais, coordenada por ama-

[48] O *foyer* projetado para o Teatro José de Alencar dispunha de área relativamente reduzida. Nos grandes teatros oitocentistas europeus, o *foyer* propriamente dito e suas expansões nos acessos luxuosos, nas escadarias monumentais e em vários anexos de aparato, juntos, ocupavam espaços vastíssimos, muito maiores do que aqueles destinados às demais atividades! Por ordem de grandeza espacial, na organização dos grandes teatros, apareciam, em seguida, com ampla área, os recintos destinados a atividades de apoio - salões de ensaios de atores, de músicos e de dança, guarda-roupas, oficinas de cenografia, serviços de manutenção. Depois, vinham o palco, com larga e alta boca de cena, e, finalmente, a sala de espetáculos, esta com os espaços menores que os demais...

dor vontadoso, mas sem tirocínio profissional comprovado, correria o admissível risco de deparar discrepâncias no projeto arquitetônico. Consequentemente, surgiram os já mencionados problemas no acesso e uso do *foyer*, que redundaram no desaparecimento do "jardim". A esses problemas, somavam-se dificuldades nos fluxos do palco (piso fixo e estreiteza das coxias, apertadas entre os bastidores e os camarins), falta de fosso à frente do proscênio, onde abrigar a orquestra, bem como limitação nos espaços destinados à guarda permanente ou temporária de material cênico, à parte inconveniências na localização dos conjuntos sanitários oferecidos ao público.

Um projeto de reforma do Teatro, proposto na Diretoria de Obras Públicas em 1936, conquanto procurasse corrigir algumas das inconveniências espaciais, desfigurava por completo a aparência da obra, irreconhecível, tal o mascaramento da forma original. Houve posteriores tentativas de eliminar as deficiências (como a mencionada introdução dos jardins laterais), infelizmente, nem todas coroadas de êxito.

Muitos dos desajustes foram percebidos desde os primeiros dias de funcionamento do Teatro, na ocasião, encobertos por interesse, mas já apontados pelo sucessor de Accioly, Marcos Franco Rabello, em mensagem remetida à Assembleia Estadual em 1º. de julho de 1913:

> *A cúpula de nossa educação esthetica está no Theatro "José de Alencar", monstro architectural, com defeitos insanaveis, que representa um dispendio consideravel e inútil.* (OP. CIT. P.24).

Defeitos havia no Teatro, muitos dos quais hoje superados. A qualificação totalmente injusta de *monstro architectural*, entretanto, nada tinha a ver com falta de *educação esthetica* da população. Refletia, sem dúvida, as paixões políticas tumultuadas, ainda não contidas na ocasião, felizmente acalmadas com o tempo (ver CASTRO, 1992: 83-7).

Um decênio depois, reapareciam críticas acerbas ao Teatro, em um artigo intitulado "As Artes no Ceará", da autoria de Raymundo Ribeiro, inserido no *Almanach do Ceará para 1922,* número comemorativo da Independência do Brasil. Em julgamento extensivo à arquitetura cearense, Ribeiro assegurava categoricamente que,

> *quanto á "Architectura Civil", pode-se affirmar que ella ainda não penetrou neste Estado guiada pela mão do "Bello", ausente*

> *de todas as nossas edificações*, *mesmo as modernas.* (...) *Onde, mais que em qualquer outra edificação, se nota maiores erros architectonicos é no "Theatro Jose de Alencar"* (...). (OP. CIT. 1922, p.614).[49]

Adendo curioso

Por ocasião das palestras, como caso curioso, foi mostrada fotografia antiga de uma casa localizada na esquina sudeste do cruzamento das ruas Liberato Barroso com Agapito dos Santos, hoje demolida, em cuja varanda, no andar superior, se viam quatro gradis semelhantes aos aplicados no Teatro José de Alencar! (Figura 32).

Figura 32. Casa de Raimundo Borges. Observar os gradis da varanda. (Foto: Coleção Nirez).

Como o projeto residencial não previa os gradis, estes não couberam em espaço onde foram lançados, de sorte que uma das peças ficou parcialmente entalada nas paredes da casa... (Figura 33). Maior surpresa

[49] Raymundo Francisco Ribeiro (1861-1927) era professor de Direito Romano na Faculdade de Direito. Seu artigo, de pouca objetividade, pecava por uma crítica de cunho pessoal, marcada pela ausência de critérios pertinentes, revelando falta de preparo sistematizado mínimo para a conceituação artística. (CASTRO, 1989: 265). Conquanto demonstrasse carência de conhecimentos específicos sobre a matéria, tal não o impedia de emitir julgamentos radicais, definitivos e indevidos. (OP.CIT. 1922, p. 609-18).

todavia ocorreu quando se evidenciou que a casa, provável projeto de Bernardo de Mello, havia pertencido a Raimundo Borges, conforme o atesta Alfredo Weyne, um dos seus comandados. (WEYNE, 1981: 77). Em certa ocasião, amparado em relações de amizade de família, o autor deste trabalho indagou de velho e fiel participante do *entourage* aciolino o estranho fato, sendo laconicamente informado de que, findas as obras, houvera sobras de material. O esclarecimento explicava mas não justificava a apropriação, pois os gradis constituíam bens públicos e, portanto, deveriam ter ficado sob guarda do Estado para eventual uso, até no próprio Teatro. Posteriormente, o mesmo informante acrescentou confusa envolvência da Maçonaria no ocorrido, o que faz supor talvez os gradis tivessem sido doados ao Asilo de Mendicidade, instituição filantrópica maçônica, mas, por se afigurarem peças de pouco préstimo, não completaram o trajeto entre o Teatro e o Asilo, interrompido na casa de Borges, a três ou quatro quadras antes de chegarem ao seu destino... *Honni soit qui mal y pense...*

Figura 33. Casa de Raimundo Borges. Varanda (já então coberta) com **gradis nº. 1093**, procedentes do Teatro José de Alencar. Detalhe. (Foto: Arquivo do Autor).

Conclusão dos trabalhos e inauguração

O Teatro José de Alencar foi festivamente inaugurado em 17 de junho de 1910, em solenidade constituída de números musicais e orató-

ria. Permaneceu, porém, com portas fechadas, pois, como as atividades artísticas da cidade tinham cunho amadorístico, todos preferiam o salão do Club Iracema, palco de audiências musicais. Em 20, 25 e 28 de agosto, finalmente o Teatro conheceu atividades artísticas profissionais, quando ocorreram os concertos do violinista Nicolino Milano (Lorena / SP, 1876 - Rio de Janeiro, 1962) e do pianista português Theophilo Russell (1875-1955), com frequência muito fraca.[50] Na estréia, *compareceu ao theatro uma fracção, infelizmente, muito reduzida, da sociedade cearense, que, na sua maioria, (permitam-me a franqueza) practicou uma injustiça imperdoavel*, lastimava Carlos Câmara, em sua coluna *Entrelinhas* (REPUBLICA, 22.8.10). Na Cidade, por certo, não havia público para concertos pagos de música erudita.[51]

Todos queriam "dramas", embora preferissem comédias, comédias musicadas, e não concertos. Assim, aguardavam com ansiedade a chegada da companhia que, "sob a direcção da actriz Lucinda [*sic*] Peres", reunia "artistas de merecimento real, formando um conjunto sympathico e harmonioso, com um repertorio selecto de peças classicas e modernas, consagradas pela admiração universal", com cerca de 40 delas, como anunciava Carlos Câmara entusiasmado, prometendo apresentar no dia seguinte "o elenco da companhia, afim de que os leitores possam aquilatar o seu valor". (A REPUBLICA. 22.8.1910).

Ante tal expectativa, pode-se imaginar o sucesso obtido pela companhia, encabeçada por Lucilia Peres (1882-1962) e Leopoldo Fróes (1881-1932), que estreou em 23 de setembro de 1910, apresentando o *Dote*, "do saudoso e facundo escriptor Arthur de Azevedo", peça com que havia sido inaugurado, em 1908, o teatro da Exposição Comemorativa

[50] Em 6 de setembro, anunciava-se para "depois de amanhã", no "Theatro José de Alencar", um "grande concerto instrumental e vocal promovido pela Liga de Defesa Marítima", sob a direção de Henrique Jorge, quando se apresentariam artistas da Cidade, entre os quais várias pianistas. (A REPUBLICA, 6.9.1910). A realização do concerto não aparece confirmada em posteriores edições do jornal.

[51] Disso já estava convencido Carlos Câmara, quando afirmava: "Si o theatro é o reflexo da sociedade, estas comedias e estes vaudevilles têm a sua explicação clara e a sua acceitação precisa". (A REPUBLICA, 19.10.1910). Menos de uma década depois, o cronista passaria a escrever e encenar burletas de cunho popular, que arrastavam público numeroso e entusiasta ao teatrinho do Grêmio Dramático Familar no Calçamento da Messejana. Milano, por sua vez, apesar de se apresentar como executante de música erudita, compunha peças de viés popular, parceiro de Artur de Azevedo em comédias de grande êxito no Rio de Janeiro, admiradas por Câmara.

do Centenário da Abertura dos Portos, no Rio de Janeiro.[52] Em termos de afluência de grande público ("casa vendida" na véspera), pode-se dizer que o Teatro foi então realmente "inaugurado" naquela data, com plateia engalanada, exibindo as últimas novidades da moda na Capital Federal e em Paris, oferecidas ao mundo feminino nos anúncios das lojas.[53]

Em 1911, prosseguindo o período de abertura artística do Teatro, a Cidade foi visitada por outros elencos profissionais de teatro.[54] Depois da partida de Lucilia Peres, estreou a Companhia de Francisco Santos, entretanto, sem igual repercussão, talvez porque preferencialmente apresentasse dramas ou porque o carnaval já estivesse próximo. Nem mesmo a presença de Maria Castro no elenco, jovem atriz cearense, que fazia carreira profissional no Rio de Janeiro com destaque, conseguiu atrair público numeroso ao Teatro, o que não impediu a permanência da companhia na Cidade por mais de dois meses.[55]

---

[52] Em referência feita pelo autor deste artigo ao Teatro José de Alencar, no texto intitulado *Arquitetura Eclética no Ceará*, incluído no livro *O ecletismo na Arquitetura Brasileira* (São Paulo: Nobel / EDUSP, 1987, p. 229) foi dito que *O Dote* havia sido encenado na inauguração do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Corrija-se o equívoco. Na inauguração daquele teatro, em 14 de julho de 1909, foram montadas as óperas nacionais *Moema*, de Delgado de Carvalho, e *Insônia*, de Francisco Braga, além da comédia curta *Bonança*, de Coelho Neto.

[53] Eis um dos anúncios: *PARA A ESTRÉA DO THEATRO JOSÉ DE ALENCAR. Recebeu a Loja Esperança um colossal sortimento de enfeites para cabellos de Senhoras o que ha de mais chic da elite Parisiense. / Visitem a* [sic] *para crer. / 22 Praça do Ferreira 22 / XAVIER PINTO & IRMÃO.* (A REPUBLICA, 22.9.1910).

[54] Apesar dos anelos, nem sempre o "theatro [constituía] um elemento de civilização e progresso", como o definia Carlos Câmara (A REPUBLICA, 21.2.1910). Já na temporada da Companhia de Lucília Peres, certas apresentações de "beneficio" (em favor de um artista) muitas vezes descambavam para falas de duplo sentido, ocasiões em que, para regozijo das torrinhas, a malícia galhofeira carioca se juntava à irreverência mordaz do "Ceará Moleque", num tumulto de aplausos e vaias à moda da terra, fatos "deprimentes dos nossos foros de civilizados". (A REPUBLICA, 28.91910). Situações houve em que excessos de alguns artistas foram severamente repreendidos pela "censura" do Teatro. Os acusados defendiam-se afirmando que, ao contrário do propalado, certas peças não eram "absolutamente immoraes". Quando muito, havia "ditos picantes que de modo algum offenderão os ouvidos castos." (A REPUBLICA, 14.10.1910).

[55] "Camarotes inteiramente vazios, com sua quase totalidade abandonadas, occupadas algumas dezenas de cadeiras da primeira ordem, e poucas da segunda – tal era o aspecto do theatro "José de Alencar" em a noite de ante hontem, a fazer contraste com a grande concurrencia ao tempo da Companhia "Lucilia Peres", que não leva vantagem á que nos já offereceu representações como a d'*O Saltimbanco* e d'*O outro eu*. / Nesse ambiente de meia solidão, em que se notava o vácuo a produzir frieza e indifferença, enquanto lá fora, nos bailes e nas avenidas, agitava-se a nossa sociedade (...)". (A REPUBLICA, 9.1.1911).

Em seguida, novo e retumbante sucesso logo empolgaria os fortalezenses, alcançado pela *Companhia Opera Comica Comedias Lyricas Rentini*, composta por mais de meia centena de artistas e componentes da retaguarda cênica. A empresa procedia do Pará, onde alcançara êxito insuperável. Vinha sob a direção da jovem atriz e cantora Dolores Rentini (1881-1911), espanhola de origem italiana, mas criada desde a infância em Portugal, aclamada como "O Rouxinol português". Tinha como galã no palco e na vida real Leopoldo Fróes, também cantor, então afastado de Lucília Peres. Dolores Rentini levou a plateia ao delírio, encenando operetas, entre outras, como *Viúva Alegre, Sonho de Valsa* e *A Princeza dos Dollars*, obras recentíssimas, desconhecidas na Cidade.[56] Concluída vitoriosamente a temporada no começo de julho, a companhia seguiu para o Recife, onde, atacados os artistas por epidemia de febre amarela, faleceram inesperadamente a atriz e parte do elenco! Pode-se imaginar a consternação geral causada pela divulgação da tragédia em Fortaleza.

***

Este trabalho intentou comentar arquitetura. Não se propôs tratar da vida artística do Teatro José de Alencar. Menciona, todavia, ainda que incidentalmente, alguns fatos cênicos ocorridos na estreitíssima faixa de um ano e meio, no período final da administração Accioly, aliás, encerrada pouco depois, antecipadamente.

Consagração

O Teatro José de Alencar integrou-se rapidamente à vida social, cultural e política da Capital e do Estado. Além de suas funções específicas, tornou-se espaço preferido para sessões solenes, convenções políticas, conferências, festejos de formatura, *shows* de música popular. Em 1936, por falta de verbas, deixou de ser irreconhecivelmente modificado, mas, recuperado em 1938, desenvolveu intensas atividades no campo dos

[56] Essas operetas vienenses constituíam a última novidade. Atualizavam a Cidade com a *Belle Époque* internacional. A *Viúva Alegre*, de Franz Lehar (1870-1948), encenada pela primeira vez em 1905, obtivera grande e imediato sucesso no Rio de Janeiro, numa versão brejeira feita por Artur Azevedo. *Sonho de Valsa*, de Oskar Straus (1870-1954) e *A Princesa dos Dólares*, de Leopold Fall (1875-1925), haviam estreado havia apenas quatro anos antes em Viena!

concertos vocais e instrumentais, patrocinados pela Sociedade de Cultura Artística, quando a cidade foi visitada por celebridades internacionais. Durante algum tempo, contudo, teve suas funções originais desvirtuadas, inclusivamente com a realização de bailes carnavalescos de baixo padrão, cancelados após os trabalhos de recuperação física realizados em 1956, período em que Paurillo Barroso ocupou a direção artística da Casa. Em 1965, recebeu a maior frequência de público registrada em sua história, quando foi reencenada pela Comédia Cearense a opereta *A valsa proibida*, com música de Paurilo Barroso e diálogos de Silvano Serra, em sessões consecutivas durante mais de dois meses.

Com ou sem imperfeições, imbricado na vida da Cidade como referência simbólica e monumento arquitetônico que a qualifica, o Teatro José de Alencar, hoje centenário, resistiu material e culturalmente ao tempo, embora constitua, contraditoriamente, a obra maior de um governo destituido do poder à força, por uma população amante da liberdade.

O título superior de *Monumento Nacional Brasileiro*, conferido em 1964, incluiu o Teatro José de Alencar na lista das obras de alta valia do cenário arquitetônico nacional.[57] Na ocasião, por atendimento a pedido encaminhado pelo autor deste trabalho à Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o Teatro foi inscrito no Livro do Tombo das Belas Artes daquela repartição, hoje, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, sob nº. 479, em 10 de agosto de 1964. Naquela ocasião, ao ensejo da outorga, o tombamento do Teatro José de Alencar, constituiu surpresa, e por várias razões. Tratava-se de bem cultural já do século XX, erguido havia pouco mais de cinquenta anos, obra parcialmente importada, exemplo de pré-fabricação industrial, além de concebida segundo os preceitos da arquitetura eclética, uma lista de obstáculos então aparentemente insuperáveis à concessão.

Nada, entretanto, obstou o reconhecimento. Enfim, a consagração.

***

[57] No luxuoso livro *O Patrimônio Construído: as 100 mais belas edificações do Brasil*, editado no Rio de Janeiro em 2002, figura o Teatro José de Alencar (p. 377-9). Escusados alguns inexplicáveis equívocos no texto, ante o título e as fotografias do livro, como reagiriam o redator da mensagem governamental de 1913 e o professor Raymundo Ribeiro?

Referências bibliográficas / Bibliografia consultada

ALENCAR, José de. *As minas de prata*. 7 ed. São Paulo: Melhoramentos, [1965?]. 3v.

_____. *Encarnação*. São Paulo: Melhoramentos, [1942?].

_____. *Iracema*. São Paulo: O livro de Bolso. [1943?].

_____. Mãe. In:_____*Obras Completas*. Rio de Janeiro: J.Aguilar, 1960, v.4, p. 290-348.

_____. O Demônio Familiar. In:_____*Obras Completas*. Rio de Janeiro: J.Aguilar, 1960, v.4, p.79-136.

_____. *O Gaúcho*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.

_____. *O Guarani*. Rio de Janeiro: Antunes, 1943.

_____. *O Sertanejo*. São Paulo: Ática, 1975.

_____. *O tronco do ipê*. Rio de Janeiro: H.Antunes, 1938.

_____. Sonhos d'Ouro. In:_____*Obras Completas*. Rio de Janeiro: J.Aguilar, 1960, v.1, p.691-940.

ARNAUD, Leopold. Teatro Amazonas. Teatro José de Alencar. *Architectural Review*, Londres, v.134, n.797, 1963, p. 20-27.

AZEVEDO, Sânzio. Literatura Cearense. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1976.

BARROSO, Gustavo. *Consulado da China*. Rio de Janeiro, Getúlio M. Costa, [1939?]

BURRIS-MEYER, H. & COLE, E. C. *Theatres and Auditoriums* . New York: Reinhold, 1964.

CÂMARA, José Aurélio Saraiva. Um aspecto da tradição militar cearense. Estabelecimentos militares de ensino de Fortaleza. Fortaleza, *Revista do Instituto do Ceará*, 73, 1959, p. 104-16

CASTRO, José Liberal de Castro. Arquitetura do Ferro no Ceará. Fortaleza, *Revista do Instituto do Ceará*. 106, 1992, p.63-94.

_____. Arquitetura do Ferro no Ceará. In: *Arquitetura do Ferro. Memória e Questionamento.* Jussara da Silveira Derenji (org). Belém, Universidade Federal do Pará, 1993, p.113-137.

_____. Arquitetura Eclética no Ceará. In: *Ecletismo na Arquitetura brasileira*. Org. Annateresa Fabris. São Paulo, Nobel / Edusp, 1987.

_____. Estado Atual das Pesquisas em Artes Plásticas no Ceará. Fortaleza, *Revista do Instituto do Ceará*. 103, 1989, p. 251-277.

CAVALCANTI, Carlos, ed. *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. (org.) 4 v., Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973.

Rio de Janeiro. Código de Obras e Legislação Complementar. *Decreto n. 6.000*, de 1 de julho de 1937 [do antigo Distrito Federal]. 2ª. ed. Rio de Janeiro: A. Coelho Brandão, 1954.

COSTA, Marcelo Farias. *História do teatro cearense*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1972.

FREIXIEIRO, Fábio. *Alencar: os bastidores e a posteridade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1981.

GIRÃO, Raimundo. *Geografia Estética de Fortaleza*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1959.

_____. *Famílias de Fortaleza*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1975, p.47-8.

GLASGOW, the first 800 years. Glasgow: District Council, 1975.4

GOMME, Andor & WALKER, David. *Architecture of Glasgow*. London: Lund Humphries, 1968.

HERBERT, Gilbert. *Pioneers of prefabrication*. *The British Contribution in the Nineteenth Century*. Baltimore: The Johns Hokpins Press, 1978.

JOSÉ DE ALENCAR. *Catálogo da Exposição comemorativa do centenário de morte, 1877-1977*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1977.

KÜHL, Beatriz Mugayar. *Arquitetura do ferro e a arquitetura ferroviária em São Paulo*: reflexões sobre a sua preservação. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

LAGO, Bia Correa do, LAGO, Pedro Correa do (coord.). *O Patrimônio Construído*: as 100 mais belas edificações do Brasil. 2ª. ed. Rio de Janeiro, Editora Capivara, 2002.

MAGALHÃES JR., Raimundo. *José de Alencar e sua época*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977.

MARIZ, Vasco. *Dicionário Biográfico Musical*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Philobiblion; [Brasília]: INL, 1985.

MARTINS, Filho Antônio. *Memória Histórica*. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 1991.

MENEZES, Raimundo de. *José de Alencar.* Literato e político. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1977, 2.ed.

MORAES, Vera Lucia Albuquerque de. *Entre Narciso e Eros*. A construção do discurso amoroso de José de Alencar. Fortaleza: Editora UFC, 2005.

MOTA, Arthur. *José de Alencar*. Sua vida e sua obra, Rio de Janeiro: Briguiet, 1921.

NASCENTES, Antenor. *Dicionário Etimológico Resumido*. Rio de Janeiro: INL, 1968.

PETIT LAROUSSE. Dictionnaire Encyclopédique pour tous. Paris: Librairie Larousse, 1964.

PEREIRA, Isidro, S.J. *Dicionário grego-português e português grego.* Braga: Livraria A.I., 1998.

PEVSNER, Nikolaus. *História de las tipologias arquitectónicas*. Barcelona: Gili, 1979.

PIGNARRE, Robert. *História do teatro*. Lisboa: Saber, [s.d.].

PROENÇA, M. Cavalcanti. *José de Alencar na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

RAMOS, Raimundo. *Cantares bohemios*. Fortaleza: Empreza Typographica-Lithographica, 1906.

RIBEIRO, Raymundo Francisco. As artes no Ceará. In: *Almanach Estatistico, Administrativo, Mercantil, Industrial e Literario do Estado do Ceará para o anno de 1922*. Fortaleza, Typographia Gadelha, 1922, p. 609-18.

RODRIGUES, Francisco de Assis. *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional,1875.

RUPPERT, Jacques. *Le costume*. v. l. Paris, Flammarion, 1942.

SERRONI, José Carlos. *Teatros*. Uma memória do espaço cênico no Brasil. São Paulo: Editora Senac, 2002.

SILVA, Geraldo Gomes da. *Arquitetura do Ferro no Brasil*. São Paulo: Nobel, 1986.

STUDART, Guilherme, Barão de. *Diccionario bio-bibliographico cearense*. Fortaleza: Typo-lithographia a Vapor, 1910.

_____. *Diccionario bio-bibliographico cearense*. Fortaleza: Typo-lithographia a Vapor, 1913.

_____. Estrangeiros e Ceará. Fortaleza, *Revista do Instituto do Ceará*, t. 32: 1918.

VIANA FILHO, Luís. *A vida de José de Alencar*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1979.

VITRUVIO POLION, Marco. *Los Diez Libros de Arquitectura* (*Architectura Libri Decem*). Tradução latim Joseph Ortiz y Sanz. Madrid: Imprenta Real, 1787.

WALTER MACFARLANE & CO. Illustrated Catalogue of *Macfarlane's castings*. Possilpark / Glasgow: [Walter Macfarlane & Co.], 1882-3, 6th ed., 2 v.

WALTER MACFARLANE & CO. CASTINGS. Possilpark / Glasgow: Walter Macfarlane y Cia., [1912/14?].

WEYNE, Alfredo Nunes de Melo. *Pedaços do meu passado*. Fortaleza: IOCE, 1981).

Relatórios e Mensagens Presidenciais

Mensagem apresentada á Assembléa Legislativa do Ceará em 1º. de julho de 1904 pelo Presidente do Estado Dr. PedroAugusto Borges. Fortaleza, Minerva, 1904.

Mensagem dirigida á Assembléa Legislativa do Ceará em 1º. de julho de 1908 pelo Presidente do Estado Dr. Antonio Pinto Nogueira Accioly. Fortaleza, Typo-Lythographia a vapor, 1908.

Mensagem dirigida á Assembléa Legislativa do Ceará em 1º. de julho de 1909 pelo Presidente do Estado Dr. Antonio Pinto Nogueira Accioly. Fortaleza, Typo-Lythographia a vapor, 1909.

Mensagem dirigida á Assembléa Legislativa do Ceará em 1º. de julho de 1910 pelo Presidente do Estado Dr. Antonio Pinto Nogueira Accioly. Fortaleza, Typo-Lythographia a vapor, 1910.

Mensagem dirigida á Assembléa Legislativa do Ceará em 1º. de julho de 1913 pelo Presidente do Estado Cel. Marcos Franco Rabello. Fortaleza, Typographia Chantecler, 1913.

Jornais

A República
Jornal do Ceará
Unitário

Pesquisas documentais

Arquivo Histórico do Exército (AHEx) – Rio de Janeiro
Arquivo Iconográfico da Escola de Arquitetura da UFC
Arquivo Público do Estado do Ceará (APEC)
Biblioteca Nacional do Rio do Janeiro
Biblioteca Pública do Estado do Ceará

SUMÁRIO

Este trabalho trata da construção do Teatro José de Alencar, cujo 1º. centenário de inauguração se comemora neste ano de 2010. Os propósitos do autor encontraram dificuldades na obtenção de dados oficiais específicos, porque as obras foram realizadas por uma "Directoria de Construção", posta sob a direção de grupo familiar do presidente do Estado Antônio Pinto Nogueira Accioly, mentor de um governo oligárquico que se instalou no Ceará por dois decênios. Por certo, retidos indevidamente e não remetidos ao Arquivo Público, os documentos hão de ter-se extraviado ou até destruído, quando propriedades da família Accioly e de seus aliados foram incendiadas. Os desencontros não impediram que o Teatro fosse construído, preservado e consagrado como significativo monumento arquitetônico de prestígio nacional. Por limitações editoriais da Revista, o autor restringiu seus comentários a determinados aspectos da edificação, todavia, conferindo ênfase aos elementos decorativos do Teatro.

ABSTRACT

This work intends to comment on the construction of the Teatro José de Alencar (in Fortaleza, Brazil), on the occasion of its 100th anniversary, in 2010. The author recognizes considerable difficulties in obtaining official records and specific data on that matter, as long as the construction works were accomplished under the direction of a familiar oligarchic group, conducted by president Accioly, in the State of Ceará, during two decades (1892-1912). As the construction documents were not found in the State Archives, they have been, probably, lost or destructed when Aciolly's group properties were set on fire. Nevertheless, obstacles did not hold back the Teatro José de Alencar from being constructed, preserved and consecrated as an expressive Brazilian architectural monument of national prestige. Because of editorial limitations, the author restrained his observations to some aspects of the building itself, although giving special emphasis to its decorative elements.

***